Google

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse http://books.google.com

TAYLOR
INSTITUTION
LIBRARY

037

POETIQUE FRANÇOISE.

TOME PREMIER.

POETIQUE FRANÇOISE,

PAR M. MARMONTEL.

TOME PREMIER.

Aſtupet ipſa ſibi. OVIDE, *Met.* III.

A PARIS,

Chez LESCLAPART, Libraire, Quai de Gêvres.

M. DCC. LXIII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
31 JUL 1990
OF OXFORD
LIBRARY

AVANT-PROPOS

A meſure que la lumière des Lettres ſe répand, que les peuples ſe poliſſent, & que leurs idées s'épurent, les ouvrages élémentaires qui les ont dévéloppées deviennent moins utiles, ſont négligées, & tombent dans l'oubli. Tel eſt aujourd'hui le ſort de la plûpart des livres claſſiques, qui, dans la renaiſſance des Lettres en Europe, y ont ſemé le germe de la ſcience & du goût.

Il eſt bon que les premiers Editeurs des écrits des Anciens ſe ſoient piqués d'une critique munitieuſe; il eſt bon que les élémens de Rhétorique & de Poétique aient été faits comme pour des enfans. La Dialectique même de l'école n'a pas nuit au progrès des Lettres: ces diſtinctions, ces diviſions, ces définitions, ces diſputes de mots qui ont groſſi tant de volumes, ont

ſervi à débrouiller le cahos de l'Antiquité. Sans ce qu'on appelle les *Erudies*, nous ſerions encore barbares. Ces bons eſprits auroient été plus loin que nous peut-être, ſi leurs pareils les avoient dévancés & leur avoient applani la route. C'eſt grace aux lumieres qu'ils nous ont tranſmiſes, que leurs écrits ne ſont plus de ſaiſon.

Nous ſourions avec dedain; quand nous entendons Jules Scaliger, dans ſa Poétique latine, tracer le plan de la Tragédie d'Alcione, & demander que le premier acte ſoit " Une plainte „ ſur le départ de Ceïx; le ſecond, „ des vœux pour le ſuccès de ſa na- „ vigation; le troiſieme, la nouvelle „ d'une tempête; le quatrieme, la „ certitude du naufrage; le cinquie- „ me, la vûe du cadavre de Ceïx & „ la mort d'Alcione.„ Mais ſouvenons-nous que du tems de Scaliger, un ſpectacle ainſi diſtribué auroit été un prodige ſur nos théâtres.

Nous trouvons auſſi ridicule qu'il

propoſe à la Comédie **de peindre les** mœurs de la Grece **& de Rome :** „ Des filles achetées **comme eſclaves,** „ & qui ſoient reconnues **libres au** „ dénouement ; „ Mais **dans un tems** où l'art Dramatique n'avoit **aucune** forme en Europe, que *pouvoit faire* de mieux un Savant que d'en *établir* les préceptes ſur la pratique des Anciens.

On s'impatiente de voir l'Abbé d'Aubignac réduire en regles les premiers principes du ſens commun. L'on ne peut ſe perſuader que le ſiécle de Corneille eût beſoin qu'on lui apprît que " l'Acteur qui joue Cinna ne doit „ pas mêler les barricades de Paris „ *avec les proſcriptions du Triumvi-* „ *rat ; que le lieu de la ſcène doit* „ être une eſpace vuide, & qu'on ne „ *doit pas y placer les Alpes auprès* „ du *Mont-Valérien.* „ Mais ſi l'on penſe que le Thémiſtocle de Durier balançoit alors Héraclius, ces leçons ne paroîtront plus ſi déplacées pour le tems.

C'eſt donc ſans aucun mépris pour les Ecrivains qui ont éclairé leur ſiécle, que je le crois au-deſſous du nôtre. Il faut partir du point ou l'on eſt; & depuis deux cens ans l'eſprit humain a plus gagné, qu'il n'avoit perdu en mille ans de barbarie. Mais de toutes les parties de la Littérature, la Poéſie eſt celle dont la connoiſſance & le goût, ſans ceſſe exercés par l'uſage, ont fait parmi nous le plus de progrés. Ainſi des préceptes répandus dans les Poétiques anciennes, les uns ſont devenus inutiles & les autres inſuffiſans.

Un Poétique digne de notre âge, ſeroit un ſyſtème régulier & complet, où tout fut ſoumis à une loi ſimple, & dont les regles particuliéres, émanées d'un principe commun, en fuſſent comme les rameaux. Cet ouvrage philoſophique eſt déſiré depuis longtems, & le ſera peut-être long-tems encore.

Quoique la Poétique d'Ariſtote ne

procede que par induction de l'exemple au précepte, elle ne laiſſe pas que de remonter aux principes de la Nature, & c'eſt le ſommaire d'un excellent Traité. Mais elle ſe borne à la Tragédie & à l'Epopée ; & ſoit qu'Ariſtote en jettant ſes premieres idées eût négligé de les éclaircir, ſoit que l'obſcurité du texte vienne de l'erreur des copiſtes ; ſes interprêtes les plus habiles conviennent qu'il eſt ſouvent mal-aiſé de l'entendre.

Caſtelvetro en traduiſant le texte d'Ariſtote, l'analyſe & le commente avec beaucoup de diſcernement ; mais par la forme dialectique qu'il a donnée à ſon commentaire, il nous fait chercher péniblement quelques idées claires & juſtes dans un dédale de mots ſuperflus.

S'il ne diſcutoit que les choſes, il ſeroit moins prolixe ; mais il diſcute auſſi les mots : encore après avoir retourné un paſſage dans tous les ſens, lui arrive-t-il quelquefois de manquer

le véritable, ou de le combattre mal-à-propos. Le défaut de ce critique, comme de tous les Ecrivains didactiques de ce tems-là, eſt de n'avoir vû l'art du théâtre qu'en idée. c'eſt au théâtre même qu'il faut l'étudier.

Dacier avoit cet avantage ſur l'interprête Italien; mais comme il avoit fait vœu d'être de l'avis d'Ariſtote, ſoit qu'il l'entendit ou qu'il ne l'entendit pas, ce n'eſt jamais pour conſulter la Nature, mais pour conſulter Ariſtote, qu'il fait uſage de ſa raiſon; & lors même qu'Ariſtote ſe contredit, Dacier n'oſe le contredire.

Non moins religieux ſectateur des Anciens, Leboſſu n'a étudié l'Epopée que dans Ariſtote, Homere & Virgile: il ſemble à l'entendre, que les inventeurs en ayent épuiſé toutes les reſſources, & qu'il n'y ait plus que l'alternative de les ſuivre ou de s'égarer. Mais ſi Leboſſu & Dacier n'ont pas étendu nos idées, ils en ont hâté le développement.

Le grand Corneille, avec le reſpect qu'avoit ſon ſiécle pour Ariſtote, & qu'il a eu la modeſtie de partager, n'a pas laiſſé de répandre les lumiéres de la plus ſainte critique ſur la théorie de ce Philoſophe, & ſes diſcours en ſont le commentaire le plus *ſolide & le plus profond.*

Les paralleles qu'on a fait de Corneille & de Racine, & la célébre diſpute ſur les Anciens & les Modernes, en donnant lieu de diſcuter les principes, ont contribué à les établir.

On eſt même entré dans le détail des divers genres de Poéſie; on a eſſayé de développer l'artifice de la Fable, de déterminer le caractère de l'Eglogue; on a voulu ſuivre l'Ode dans ſon délire & dans ſes écarts; mais perſonne n'a entrepris de ramener tous les genres à l'unité d'une premiere loi.

Le Poëme de Vida, que je rappelerai ſouvent, contient des détails pleins de juſteſſe & de goût ſur les études du Poéte, ſur ſon travail, ſur

les modèles qu'il doit ſuivre ; mais ce Poëme, comme la Poétique de Scaliger, eſt plûtôt l'art d'imiter Virgile que l'art d'imiter la Nature.

La Poétique d'Horace eſt le modèle des Poëmes didactiques, & jamais on n'a renfermé tant de ſens en ſi peu de vers ; mais dans un Poëme, il eſt impoſſible de ſuivre de branche en branche la génération des idées, & plus elles ſont fécondes, plus ce qui manque à leur développement eſt difficile à ſuppléer.

La Frenaye, imitateur d'Horace, a joint aux préceptes du Poéte Latin quelques regles particulieres à la Poéſie françoiſe ; & ſon vieux ſtyle, dans ſa naïveté, n'eſt pas dénué d'agrément. Mais le coloris, l'harmonie, l'élegance des vers de Deſpréaux l'ont effacé. A peine lui reſte-t-il la gloire d'avoir enrichi de ſa dépouille le Poëme qui a fait oublier le ſien.

Ce Poëme excellent & vraiment claſſique, fait tout ce qu'on peut at-

tendre d'un Poëme : il donne une idée préciſe & lumineuſe de tous les genres, mais il n'en approfondit aucun.

Quelques Modernes, comme Gravina chez les Italiens, & Lamothe parmi nous, ont voulu remonter à l'eſſence des choſes & puiſer l'art dans la *Nature même* ; *mais le Principe* de Gravina eſt ſi vague, qu'il eſt impoſſible d'en tirer une regle préciſe & juſte.

„ L'imitation poétique eſt, dit-il, „ le tranſport de la vérité dans la „ fiction. Comme la Nature eſt la „ mere de la vérité, la mere de la „ fiction eſt l'idée que l'eſprit humain „ tire de la Nature „ (c'eſt le modêle intellectuel d'*Ariſtote*, que Caſtelvetro n'a jamais bien compris.) „ La Poéſie, ajoute Gravina, doit „ écarter de ſa compoſition les ima„ ges qui démentent ce qu'elle veut „ perſuader. Moins la fiction laiſſe de „ place aux idées qui la contrediſent, „ plus aiſément on oublie la vérité „ pour ſe livrer à l'illuſion. „ à v

Voilà en ſubſtance l'*idée de la Poéſie* telle que Gravina l'a conçue : regle excellente pour attacher le génie des Poétes à l'étude de la Nature & à la vérité de l'imitation ; mais qui n'éclaire ni ſur le choix des objets, ni ſur l'art de les aſſortir & de les placer avec avantage : regle enfin d'après laquelle ce critique a dû voir que le Paſtor-fido & l'Aminthe n'ont point la naïveté paſtorale ; mais qui ne l'a pas empêché de croire que le Rolland de l'Ariſtote étoit un Poëme épique régulier, la Jéruſalem du Taſſe un ouvrage médiocre ; & en revanche, de regarder Sannazard comme l'héritier de la flute de Virgile, & les Poétes Latins que l'Italie moderne a produits, comme les vives images des Catules, des Tibules, des Properces, des Ovides, *&c.* d'adopter dans les Poétes Italiens le mélange du merveilleux de la Religion & de la Fable, & de confondre le Poëme épique avec les Romans provençaux.

Lamotte analyſe avec plus de ſoin l'idée eſſentielle des divers genres ; mais comme il ne donne ſa théorie qu'à l'appui de ſa pratique, il ſemble moins occupé du ſoin de trouver des regles que des excuſes. Ainſi tout *ce qu'il a écrit ſur le Poëme épique* eſt plein des mêmes préjugés qui lui ont fait ſi mal traduire & abréger l'Iliade : ainſi, au lieu d'étudier le méchaniſme de nos vers, il ne ceſſe de rimer & de déclamer contre la rime : ainſi ſes diſcours ſur l'Ode & ſur la Paſtorale ne ſont que l'apologie déguiſée de ſes Paſtorales & de ſes Odes, artifice ingénieux qui n'en a impoſé qu'un moment.

J'en reviens aux maîtres de l'Art ; Ariſtote, Horace, Deſpréaux : Ariſtote, le génie le plus profond, le plus lumineux, le plus vaſte qui jamais ait oſé parcourir la ſphère des connoiſſances humaines ; Horace à la fois Poëte, Philoſophe & Critique excellent ; Deſpréaux, l'homme de

ſon ſiécle qui a le plus fait valoir la portion de talens qu'il avoit reçue de la Nature, & la portion de lumiere & de goût qu'il avoit acquiſe par le travail.

Quoiqu'Ariſtote, dans ſa Poëtique, ait donné quelques définitions, quelques diviſions élémentaires, & communes à la Poëſie en général, ce n'eſt que relativement à la Tragédie & à l'Epopée, dont il a fait ſon objet unique.

Il remonte à l'origine de la Tragédie, & il la ſuit dans ſes progès. Il y diſtingue la Fable, les mœurs, les penſées & la diction. Il veut que le Fable ait une juſte étendue, c'eſt-à-dire, telle que la mémoire l'embraſſe & la retienne facilement : Juſques-là, dit-il, plus l'action eſt étendue plus elle eſt belle, pourvû qu'elle faſſe un tout enſemble où la vûe ne s'égare point. Il exige que l'action ſoit une & entiere, qu'elle ſe paſſe dans une révolution du ſoleil, qu'elle ſoit vrai-

ſemblable, terrible & touchante ; mais il ſemble en rejetter tout le pathétique ſur le dénouement, & ne s'occuper que de l'impreſſion qu'il doit laiſſer dans les ames. Il veut donc que le dénouement ſoit funeſte, non pas aux méchans, non pas aux gens de bien, mais à un perſonnage mêlé de vices & de vertus, & malheureux par une faute involontaire : ce qui ne s'accorde pas bien avec les exemples qu'il a cités. Ainſi le ſeul genre de Tragédie qu'approuvoient Socrate & Platon, celle qui ſe propoſe la même fin que la loi (*ut bono, bene ; malo, male ſit*) n'a que le ſecond rang dans l'opinion d'Ariſtote.

A ſon gré, ce qui ſe paſſe entre ennemis ou indifférens n'eſt pas digne de la Tragédie : c'eſt l'orſqu'un ami tue ou va tuer ſon ami ; un fils, ſon pere ; une mere, ſon fils ; un fils, ſa mere, *&c.* que l'action eſt vraiment tragique. Or il peut arriver que le crime ſe conſomme ou ne ſe conſom-

me pas ; qu'il ſoit commis aveuglément ou avec connoiſſance ; & de-là naiſſent quatre combinaiſons : celle où le crime eſt commis de propos délibéré ; celle où le crime n'eſt reconnu qu'après qu'il eſt commis ; celle où la connoiſſance du crime que l'on alloit commettre empêche tout-à-coup qu'il ne ſoit conſommé ; & celle où réſolu à commettre le crime avec pleine lumiere, on eſt retenu par ſes remords ou par quelque nouvel incident. Ariſtote rejette abſolument celle-ci, & donne la préférence à celle où le crime qu'on alloit commettre aveuglément, eſt reconnu ſur le point d'être exécuté, comme dans Mérope. Ce chapitre eſt le plus profond de la Poëtique d'Ariſtote.

Il paſſe aux mœurs, & il exige qu'elles ſoient bonnes, convenables, reſſemblantes & d'accord avec elles-mêmes. Nous aurons lieu d'expliquer ce qu'il entend par la bonté des mœurs dramatiques.

Quoiqu'il admette quatre espèces de Tragédies, l'une pathétique, l'autre morale, & l'une & l'autre simple ou implexe, c'est-à-dire, terminée sans révolution ou par une révolution, qu'il appelle Péripétie ; il donne la préférence à la *Tragédie implexe & pathétique*, à celle, dis-je, où la fortune d'un personnage intéressant change de face par une révolution pitoyable & terrible. Or le grand mobile des révolutions, c'est la reconnoissance. Il veut qu'elle soit amenée naturellement, & il en propose les moyens. La plus belle, dit-il est celle qui naît des incidens, comme dans l'*Œdipe* & *l'Iphigénie en Tauride*.

Il enseigne aux Poétes une méthode excellente pour s'assurer de la bonté, de la régularité de leur plan : c'est de le tracer d'abord dans sa plus grande simplicité, avant de penser aux détails & aux circonstances épisodiques. Il en donne l'exemple avec

le précepte, en réduiſant ainſi le ſujet de l'Iphigénie (a) & de l'Odyſſée.

Il recommande que l'on ſoit préſent à l'action que l'on veut peindre, que l'on ſe pénétre ſoi-même des ſentimens que l'on doit exprimer, & qu'on imite en compoſant, l'action des perſonnages qu'on met ſur la ſcene: méthode qui contribue réellement à donner au ſtyle plus de chaleur & de vérité.

Il diſtingue dans la Fable le nœud & le dénouement. Il entend par le nœud tout ce qui précede la révolution, & par le dénouement tout ce qui la ſuit. Le nœud ſe forme par des incidens qui viennent du dehors, ou qui naiſſent du fond du ſujet. Ces incidens, les moyens, les circonſtances de l'action ſont ce qu'il appelle épiſodes. Le dénouement, dit-il, ne doit jamais être amené par une machine, mais procéder de la même cauſe qui produit la révolution.

(a) En Tauride.

Ce que les Interprètes Latins d'Ariſtote appellent *ſententes*, & que M. Dacier appelle mal-à-propos les *ſentimens*, eſt dans la Tragédie l'éloquence des paſſions, ce qui perſuade, intéreſſe, attendrit, ce qui peint les mouvemens d'une âme & les fait paſſer *dans l'ame des ſpectateurs*; *mais* Ariſtote renvoye à ce qu'il en a dit dans ſes Livres de la Rhétorique.

Il traite enfin de la diction relativement à ſa langue.

Après avoir établi les regles de la Tragédie, il les applique à l'Epopée. La Fable en doit être dramatique & renfermée dans une ſeule action. Il fait voir *dans les deux Poëmes d'Homere* l'ordonnance même de la Tragédie. L'Epopée, dit-il, ne differe de la Tragédie que par ſon étendue & par la forme des vers. Il compare les deux genres, & donne la préférence à la Tragédie, parce qu'elle a pour elle l'évidence de l'action, & qu'avec plus d'unité & moins d'éten-

due, elle produit mieux ſon effet.

Ces préceptes ont coûté des peines infinies à éclaircir & à concilier. A peine la foule des Commentateurs y a-t-elle compris quelque choſe. Il ne falloit pas moins que des ſavans, comme Caſtelvetro & Dacier, & un génie comme Corneille pour y répandre la clarté; encore arrive-t-il ſouvent, & dans les points les plus eſſentiels, que Caſtelvetro n'eſt point d'accord avec Dacier, ni Dacier avec Corneille, ni celui-ci avec Ariſtote, ni Ariſtote avec lui-même. Par exemple, de tous les incidens qui produiſent la révolution, le plus théâtral, dit ce Philoſophe, eſt la reconnoiſſance qui empêche d'exécuter le crime, & qui par conſéquent change heureuſement la face des choſes; cependant de toutes les cataſtrophes, la plus tragique à ſon avis, eſt celle qui termine l'action par le malheur du perſonnage intéreſſant. Or comment d'une révolution favorable peut-

il naître un dénouement funeſte ? Si le crime n'eſt pas conſommé, comment le malheur peut-il l'être ? comment concilier dans la même Fable la révolution de Mérope & le dénouement d'Œdipe ? Voilà donc Ariſtote en oppoſition avec lui-même ; il l'eſt auſſi avec Corneille, & Corneille avec Dacier, car Dacier ſe fait une loi d'être de l'avis d'Ariſtote. Caſtelvetro n'a pas le même reſpect ; mais s'il a quelquefois raiſon de contredire ſon Auteur, il arrive auſſi quelquefois qu'il a tort, & j'en citerois plus d'un exemple.

Du choc de ces opinions, la lumiere n'a pu manquer de naître, & depuis Corneille & Dacier, l'art de la Tragédie & de l'Epopée à été ſi bien diſcuté, qu'on a vû à peu près tout ce qu'on y peut voir ; mais c'eſt le réſultat de ces diſcuſſions que l'on n'a point donné encore.

Horace dans ſon Art Poëtique parle de la Poëſie en Poëte, en Phi-

loſophe, en homme de goût & de génie. Il veut que le Poëme ſoit homogene ; que les parties qui le compoſent ſe conviennent & ſoient d'accord ; qu'elles ſoient proportionnées, & qu'on y évite les ornemens ſuperflus & mal aſſortis (*a*).

Que le Poëte ſoit en état de traiter, non-ſeulement telle ou telle partie, mais toutes les parties de ſon ouvrage ; qu'il ſache les finir & les mettre d'accord ; qu'il choiſiſſe un ſujet proportionné à ſes forces, & qu'il s'en pénétre en le méditans (*b*) ; qu'il diſtribue ſon ſujet avec intelligence & avec ſageſſe ; qu'il choiſiſſe avec goût ce qui peut intéreſſer, & rejette ce qui peut déplaire (*c*).

Il diſtingue les genres de Poëſie par les différentes eſpèces de vers : il

(*a*) *Denique ſit quodvis ſimplex dumtaxat & unum.*

(*b*) *Cui lecta potenter erit res,*
Nec facundia deſeret hunc, nec lucidus ordo.

(*c*) *Et jam nunc dicat jam nunc debentia dici;*
Hoc amet; hoc ſpernat.

fait ſentir les convenances à obſerver entre le ſujet & le ſtyle (*a*).

Il exige non-ſeulement qu'un Poëme ſoit beau, mais de cette beauté qui touche, perſuade, attire (*b*).

Dans la conduite que l'on fait tenir à ſes *perſonnages*, *on doit ſuivre*, dit-il, *l'opinion*, *ou obſerver les vraiſemblances*; & celles-ci dépendent de l'analogie & de l'accord des qualités qui compoſent un caractere (*c*).

Non-ſeulement ces qualités doivent être d'accord entr'elles, mais relatives à la fortune, à l'âge, à la condition, à toutes les circonſtances qui peuvent influer ſur les mœurs.

Horace *fait obſerver toutes ces nuances*; mais c'eſt ſur-tout dans la deſcription des mœurs qui diſtinguent les différens âges de la vie, que l'on reconnoît le Philoſophe

(*a*) *Deſcriptas ſervare vices operumque colores.*

[*b*] *Et quòcumque volent animum auditoris agunto.*

[*c*] *Servetur ad imum*
Qualis ab incepto proceſſerit, & ſibi conſtet.

attentif à obſerver la Nature (a).

Scaliger ajoute encore aux leçons du Poéte ſur les mœurs, & je profiterai dans la ſuite des lumieres de l'un & de l'autre.

Dans la compoſition de la Fable, Horace nous affranchit des liens d'une imitation timide & ſervile. Oſez feindre, nous dit-il, mais que la fiction ſe concilie avec la vérité, & s'y mêle ſi naturellement, qu'on ne s'apperçoive pas du mêlange (b); que le début du Poëme ſoit modeſte, & que l'action n'en ſoit pas priſe de trop loin; que ſur le théâtre on ne préſente aux yeux rien de révoltant ni rien d'impoſſible; que la piéce n'ait pas moins de trois actes ni plus de cinq; qu'il n'y ait jamais en ſcène plus de trois interlocuteurs; que le chœur s'intéreſſe à l'action dont il eſt témoin, ami des bons, ennemi des méchans; qu'on n'employe jamais de machine poſtiche, & s'il ſe mêle dans

[a] *Mobilibuſque decor naturis dandus eſt annis.*

[b] *Primo ne medium, medio ne diſcrepet imum.*

l'action quelque incident merveilleux, qu'elle en ſoit digne par ſon importance ; que le ſtyle de la Tragédie ſoit grave & ſévere ; mais que dans le comique, l'aiſance & le naturel de la compoſition faſſent dire à chacun, que rien au monde n'étoit plus facile (*a*).

Après *avoir réſumé ſes préceptes*, Horace recommande aux Poëtes l'étude de la *Philoſophie* & des mœurs. Il diſtingue dans la Poëſie deux effets, l'agrément & l'utilité, quelquefois ſéparés, ſouvent réunis (*b*). Mais l'agrément de la fiction dépend de l'air de vérité qu'on lui donne (*c*), de la naïveté du récit, & du ſoin que l'on prend d'*en exclure tout ce qui ſeroit* ſuperflu (*d*).

Du reſte, il pardonne au Poéte

(*a*) *Ex noto fictum carmen ſequar, ut ſibi quivis*
Speret idem ; ſudet multum, fruſtraque laboret
Auſus idem.

(*b*) *Aut prodeſſe volunt, aut delectare Poëta,*
Aut ſimul & jucunda & idonea dicere vitæ.

(*c*) *Ficta voluptatis cauſâ ſint proxima veri.*

(*d*) *Omne ſupervacuum pleno de pectore manet.*

Vehemens & liquidus, puroque ſimillimus amni.

Deſpréaux qui ne le conſidere que par rapport à l'élégance & à la pureté, a pris une image plus humble.

„ J'aime mieux un ruiſſeau qui ſur la molle
„ arène,
„ Dans un pré plein de fleurs, lentement ſe
„ promene,
„ Qu'un torrent débordé qui d'un cours ora-
„ geux,
„ Roule plein de gravier ſur un terrein fangeux.

Il définit les divers genres de Poéſie, à commencer par les petits Poëmes; & la plûpart de ces définitions ſont elles-mêmes des modeles du ſtyle, du ton, du coloris qui convient à leur objet.

Les préceptes qui regardent la Tragédie ſont tracés d'après Ariſtote & Horace. La regle des trois unités & la défenſe de laiſſer jamais la ſcene vuide, ſont renfermées en deux vers admirables.

„ Qu'en un lieu, qu'en un jour, un ſeul fait
„ accompli
„ Tienne juſqu'à la fin le théâtre rempli.

On ne ſauroit donner des préceptes généraux ni plus ſolides ni plus lumineux ; mais cet ouvrage eſt un réſultat d'études élémentaires, par leſquelles il faut avoir paſſé pour le méditer avec fruit : il les ſuppoſe & n'y peut ſuppléer.

Deſpréaux applique à la Poëſie françoiſe les préceptes d'Horace ſur la compoſition & le ſtyle en général, & *il y ajoute* en les développant. Il veut que la rime obéiſſe & que la raiſon ne lui cede jamais ; qu'on évite les details inutiles & l'ennuieuſe monotonie, le ſtyle bas & le ſtyle ampoulé.

„Le ſtyle le moins noble a pourtant ſa nobleſſe
„. . . . *Soyez ſimple avec art,*
„ Sublime ſans *orgueil*, *agréable ſans fard.*

Il recommande l'exactitude, la clarté, le reſpect pour la langue, & la fidélité aux regles de la cadence & de l'harmonie : préceptes dont il donne l'exemple.

Horace a peint en un ſeul vers la beauté du ſtyle poëtique :

Vehemens & liquidus, puroque simillimus amni.

Despréaux qui ne le considere que par rapport à l'élégance & à la pureté, a pris une image plus humble.

» J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle
» arène,
» Dans un pré plein de fleurs, lentement se
» promene,
» Qu'un torrent débordé qui d'un cours ora-
» geux,
» Roule plein de gravier sur un terrein fangeux.

Il définit les divers genres de Poésie, à commencer par les petits Poëmes; & la plûpart de ces définitions sont elles-mêmes des modeles du style, du ton, du coloris qui convient à leur objet.

Les préceptes qui regardent la Tragédie sont tracés d'après Aristote & Horace. La regle des trois unités & la défense de laisser jamais la scene vuide, sont renfermées en deux vers admirables.

» Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait
» accompli
» Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

On y voit l'unité de lieu preſcrite, à l'égal de l'unité de tems & d'action : regle nouvelle que les Anciens ne nous avoient point impoſée, & qu'on n'eſt pas obligé d'obſerver à la rigueur.

Après avoir rappellé l'origine & les progrès de la *Tragédie dans la Grece, il la reprend au ſortir des tenebres de la barbarie*, & telle qu'on la vit paroître ſur nos premiers théâtres, ſans goût, ſans génie & ſans art ; & il la conduit juſqu'au beaux jours de Corneilles & de Racines. Il conſeille aux Poétes d'y employer l'amour.

„ De cette paſſion la ſenſible peinture
„ Et pour aller au cœur la route la plus sûre.

Ce qui *ne doit pas être pris à la* lettre, car *les ſentimens de la nature* ſont plus touchans que ceux de l'amour ; & il n'y a point ſur le théâtre d'amante qui nous intéreſſe au degré de Mérope.

Il ajoute :

„ Et que l'amour ſouvent de remords com-
„ battu,
„ Y ſoit une foibleſſe & non une vertu.

regle qui n'eſt point excluſive ; car un amour vertueux & ſacré peut être dans le malheur auſſi douloureux qu'un amour criminel ; & le cœur des amans eſt déchiré de tant de manieres, que pour arracher des larmes ils n'ont pas beſoin du ſecours des remords.

Horace eſt admirable quand il enſeigne à obſerver les mœurs & à les rendre avec vérité ; Deſpréaux l'imite & l'égale. Il termine les regles de la Tragédie par le caractère du génie même qui lui convient.

„ Qu'il ſoit aiſé, ſolide, agréable, profond;
„ Qu'en nobles ſentimens il ſoit toujours
„ fécond.

On diroit que c'eſt le génie de Racine qu'il vient de peindre.

L'Epopée differe de la Tragédie par ſon étendue, & par l'uſage du merveilleux qui en eſt l'ame. Ce Poëme, dit Deſpréaux,

„ Dans le vaſte récit d'une longue action,
„ Se ſoutient par la fable & vit de fiction.

Il ſe moque du vain ſcrupule de

ceux qui ont voulu bannir la Fable de la Poéſie françoiſe ; mais il condamne le mélange du merveilleux de la Fable & de celui de la Religion : il déſaprouve même l'emploi de celui-ci quoique ſans mélange :

Et *fabuleux Chrétiens, n'allons pas dans nos ſonges,*
D'un Dieu de vérité faire un Dieu de menſonges.

maxime qui n'exclut pas une fiction priſe dans la vérité même, & qui n'en eſt que l'extention.

Deſpréaux veut pour l'Epopée un héros recommandable par ſa valeur & par ſes vertus ; que le ſujet ne ſoit point trop *chargé d'incidens ; que la* narration ſoit vive & preſſée ; que les détails en ſoient interreſſans & nobles, mêlées de grace & de majeſté.

„ On peut être à la foi & ſublime & *plaiſant* ;
„ Et je hais un ſublime ennuyeux & peſant.

Il donne Homere pour exemple d'une riche variété.

„ On diroit que pour plaire inſtruit par la
„ Nature,
„ Homere ait à Venus dérobé ſa ceinture.

Il préfere même la folie enjouée de l'Arioſte au caractère de ces Poétes dont la ſombre humeur ne s'éclaircit jamais. Tout cela bien entendu contribueroit à former le goût ; mais par malheur il faut avoir déjà le goût formé pour le bien entendre. Par exemple, il ne faut pas croire, ſur l'éloge que Deſpréaux fait de l'Arioſte, que le Roland furieux ſoit un modèle de Poëme épique, ni que le *plaiſant* qu'on peut mêler au ſublime de l'Epopée, ſoit le joyeux badinage que ce Poéte Italien s'eſt permis.

Quel ſciocco, che del fatto non s'accorſe,
Per la polve cercando iva la teſta.

Deſpréaux finit par la Comédie, & les préceptes qu'il en donne ſoit à peu près les mêmes qu'Horace nous a tracés.

„ Il faut que ſes acteurs badinent noblement,
„ Que ſon nœud bien formé ſe dénoue aiſément.

Il exclut de la Comédie les ſujets

triſtes, n'y admet point de ſcéne- vuides, & lui interdit les plaiſanteries qui choquent le bon ſens, ou qui bleſſent l'honnêteté.

Après avoir parcouru ainſi tous les genres de Poéſie, il en revient aux qualités perſonnelles du Poéte, le génie & *les bonnes mœurs. C'eſt à propos* de l'élévation d'ame & du noble deſintéreſſement qu'exige le commerce des Muſes, qu'il remonte à l'origine de la Poéſie, & qu'il la fait voir pure & ſublime dans ſa naiſſance, & dégradée dans la ſuite par l'avarice & la vénalité. Tout ce morceau eſt habilement imité d'une Idile de Saint-Geniez, comme tout ce qui regarde le choix d'un *critique judicieux* & ſévère eſt imité d'Horace.

Voilà ce qui reſte à peuprès de la lecture de ces trois excellens Ouvrages. Deux raiſons m'obligent à les rappeller : L'une, afin qu'on ſoit à portée de me confronter avec mes maîtres, & qu'on ait dans les mains

le correctif des erreurs où j'ai pû tomber ; L'autre, afin de juſtifier mon opinion ſur la néceſſité d'une Poétique raiſonnée, où ſoient recueillis les préceptes répandus dans les précédentes, & qui les concilie avec les principes immuables de la Nature, le grand Légiſlateur des arts. Je ne me flatte point d'avoir rempli l'idée que j'en donne & que j'en ai conçue ; mais ceci n'en fût-il que l'ébauche, mon travail auroit ſon utilité.

Quant à l'eſpèce de préſomption qu'il peut y avoir à prétendre ajouter aux lumieres de nos maîtres, il me ſeroit facile d'en éluder le reproche en diſant, que je ne reviens ſur leurs pas qu'afin d'en obſerver la trace, que ce n'eſt ici que le développement de leur principe, & que je ne donne mes idées que pour l'analiſe des leurs. Mais comme j'ai oſé quelquefois m'écarter de leur route, il faut oſer convenir auſſi que j'ai uſé du droit acquis en fait de recherches & d'obſervations,

de vérifier les témoignages, & de ne juger ſur la foi d'aucun. Si l'on me demande pourquoi je me flatte d'avoir quelquefois mieux vu que ces grands hommes, je repondrai, Parce que je viens après eux, que je les ai étudiés, qu'aucun n'a vu lui ſeul tout ce qu'*ils* ont vu ſéparément, & que tous enſemble ils m'ont appris a les rectifier l'un par l'autre. J'ai de plus qu'eux encore l'expérience de tous les tems qui ſe ſont écoulés d'eux à moi, & dans cet intervale je compte pour beaucoup un demi ſiécle de Philoſophie.

Sous le beau regne de Louis XIV. le vaſte champ de la Poéſie, dès long-*temps inculte, & rajeuni par ſon repos, reſſembloit à une terre neuve & féconde, dont l'impatiente végétation ſe hâte de recompenſer les premiers ſoins du laboureur.* Le génie trouvoit dans *la nature*; l'imitation trouvoit dans *l'art des* tréſors qui ne lui coutoient *que* la peine de les recueillir. Aujourd'hui cette riche ſurface eſt

épuiſée ; il faut creuſer, approfondir ; & par une révolution toute naturelle, la ſaiſon de la culture ſuccéde à celle de la moiſſon.

Je ſais qu'on fait un reproche à notre ſiécle de cet eſprit de recherche & d'obſervation qui veut ſe frayer des routes nouvelles : je ſais qu'on ne lui pardonne pas la liberté qu'il a priſe de voir avec ſes yeux, & de juger d'après lui-même ; mais quoiqu'en diſent les tirans de l'eſprit humain, le tems où il eſt le plus libre à chacun de ſe tromper, eſt à la longue celui où l'on ſe trompe le moins ; & des diſputes raiſonnées ce qui reſte ; c'eſt la vérité. Il n'y a que les invectives qui n'éclairent jamais ſur rien.

J'ai donc uſé de la liberté de mon ſiécle en appliquant aux Lettres la méthode que Bacon & Deſcartes ont appliquée à la Philoſophie. La raiſon, le ſentiment, la nature, voilà mes grandes autorités. A l'égard des modéles de l'art, je les admire, mais

il n'en eſt aucun que j'aye cru devoir ſuppoſer infaillible. Si les hommes de génie dont j'ai parlé avec une honnête franchiſe, étoient vivans, ſi du moins il pouvoient m'entendre, la crainte ſeule de les affliger m'imposeroit ſur les fautes qui leur ſont échappées un ſilence religieux ; mais le vain bruit de l'opinion, l'éclat même de la renommée ne pénétre point dans la nuit du tombeau : les ouvrages des Corneilles & des Homeres ſont pour nous au rang des productions de la nature ; & dans le plus beau diamant il eſt permis de voir une tache. Ce n'eſt pas que je ne regarde comme une baſſeſſe cruelle d'inſulter la cendre des morts ; mais craindre de la troubler par un juſte diſcernement ; c'eſt une foibleſſe puérile ; & le reſpect qui défend de diſtinguer dans leurs ouvrages les bons & les mauvais exemples, reſſemble, proportion gardée, à cette piété ſuperſtitieuſe qui a ſi long-tems regardé, pour le

malheur du genre humain, les progrès de l'Anatomie.

Un enthouſiaſte des anciens eſt bien ſouvent un perſonnage qui veut jouer ſon rôle. Ce n'eſt pas leur gloire, mais ſa vanité qui l'anime : ce n'eſt pas leur renommée, mais ſon opinion qu'il défend. Un admirateur ſincère entend raiſon, & la même ſenſibilité qui lui fait ſaiſir avidement les belles choſes, lui fait remarquer les plus légers défauts. On les diſtingue l'un de l'autre à la bonne ou mauvaiſe foi qu'ils apportent dans la diſpute : Madame Dacier avouoit à ſon pere ce qu'elle n'auroit pas dit à la Mothe. Chez elle les fautes des Anciens étoient des ſecrets de famille. La même défiance régnera toutes les fois qu'il y aura deux partis.

Aujourd'hui, grace aux progrès de la Philoſophie, il n'y a rien de ſemblable dans la Litterature ; & pour tous les gens de Lettres dignes de ce nom, Corneille & Sophocle, Ho-

mere & Milton, Pindare & Malherbe ſont contemporains. Jamais le prejugé n'a eu moins de force ni la raiſon plus d'empire, & à la gloire de celle-ci, jamais les ouvrages même d'imagination n'ont été plus ſainement jugés.

Que d'un côté les Tragédies de *Racine & de l'autre le Poëme de* Chapelain paruſſent pour la premiere fois ; y a-t-il aujourd'hui un ſeul homme de lettres qui penſât, qui voulût écrire : " On verra ſi dans quarante „ ans on lira les vers de Racine com„ me on lit ceux de Corneille... Le „ Poëme de la Pucelle a des endroits „ inimitables : je n'y trouve autre cho„ ſe à redire ſinon que M. Chapelain „ épuiſe ſes matieres & n'y laiſſe „ rien à imaginer au Lecteur. „ Voilà cependant ce qu'un homme de Lettres eſtimé, loué même parmi les bons Poétes, écrivoit ſoûs Louis XIV.

Saint-Evremont, ce Philoſophe d'un goût ſi renommé dans ſon tems, écrivoit à l'Abbé de Chaulieu : Vous

„ mettre au-deſſus de Voiture & de „ Saraſin dans les choſes galantes & „ ingénieuſe galantes & ingénieuſes, „ c'eſt vous mettre au-deſſus de tous „ les Anciens. „ Aſſûrement nous ſommes plus juſtes. Saraſin comme Voiture avoit bien plus d'eſprit que de goût. Il appelloit un Cigne expirant *un Cigne abandonné des Médecins*. Dans ſes vers la Seine menace de ſes *bâtons flottés* la fontaine de Forges, pour lui avoir enlevé deux Nymphes. Ce n'eſt pas ainſi que badinent Mrs. de Voltaire, Bernard, Saint-Lambert. Saraſin diſoit de l'Amour tyrannique de Scuderi, que ſi Ariſtote eût vécu de ſon tems, ce Philoſophe eût reglé une partie de ſa Poëtique ſur cette excellente Tragédie. Mais ſans aller ſi loin, le judicieux Deſpréaux a placé Voiture à côté d'Horare.

Il eſt certain que le goût n'a jamais été auſſi ſain qu'à préſent : la preuve en eſt que jamais on n'a tant eſtimé,

dans les ouvrages d'eſprit, la vérité, la ſimple nature. Il n'eſt pas moins certain, & je le ferai voir, que l'eſprit philoſophique loin d'avoir mis le génie à l'étroit, en a lui-même étendu la ſphere. Celle de la Poëſie s'eſt agrandie encore à nos yeux par le *commmerce de nos voiſins avec leſquels* nous communiquons plus que nous n'avons jamais fait. Or c'eſt de ces *lumieres* répandues autour de moi, bien plus que de mes obſervations particulières, que j'ai entrepris de former une Poëtique raiſonnée ; & ma préſomption dans cette entrepriſe n'eſt que la bonne opinion que j'ai de mon ſiécle. J'ai employé pluſieurs années à ramaſſer *les matériaux de cet ouvrage*, & après l'avoir bien médité, j'ai mis tous mes ſoins à l'écrire. Je ſerai diffus pour les gens inſtruits ; mais j'écris pour les commençans. Ceux qui ſont verſés dans l'étude de l'Art peuvent ſe diſpenſer de me lire. Mais un avantage de mon travail,

s'il approchoit de ſon but, ſeroit d'éclairer le commun des hommes ſur les beautés de la Poëſie, & de les rendre plus ſenſibles à la douce joie de les appercevoir, qu'au plaiſir malin de ſaiſir & d'exagérer des défauts, ſouvent légers ou inévitables. Quant au plan que je vais ſuivre, il eſt tel qu'il ſe préſente naturellement à l'eſprit.

Je diviſe ma Poëtique en deux parties : L'une contient les idées élémentaires & les principes généraux ; L'autre en fait l'application aux divers genres de Poëſie.

Il y a dans les Arts productifs quatre objets à conſidérer : l'Artiſte, l'inſtrument, les matériaux & l'ouvrage. Trois ſont les moyens de l'Art ; le quatrieme en eſt la fin ; & le meilleur uſage poſſible des uns relativement à l'autre, eſt le réſultat de toutes les regles.

Tel eſt le plan ſur lequel j'ai dirigé ma méthode. Commençons par nous former une juſte idée de l'Art que nous allons étudier.

POETIQUE FRANÇOISE.

CHAPITRE PREMIER.

De la Poëſie en général.

I je dis, comme Simonide, que la Peinture eſt une Poéſie muette, *je crois la définir* complettement; ſi je dis que la Poéſie eſt une peinture animée & parlante, *eurium pictura*, je ſuis encore bien au-deſſous de l'idée qu'on en doit avoir.

C'eſt peu de rappeller ſon objet à l'eſprit comme l'éloquence & l'hiſtoire, elle le préſente à l'imagination avec ſes traits & ſes couleurs, comme feroit un excellent

tableau, & cela ſeul l'égale à la Peinture.

Virgile.

..... Furor impius intùs,
Sæva ſedens ſuper arma, & centum vinctus ahænis
Poſt tergum nobis, fremet horridus ore cruento

Rubens lui-même auroit-il mieux peint la Diſcorde enchaînée dans le temple de Janus ?

La Peinture ſaiſit ſon objet en action, mais ne le préſente jamais qu'en repos. En exprimant ces vers de Virgile :

Illa vel intactæ ſegetis per ſumma volaret
Gramina, nec teneras curſu læſiſſet ariſtas (a)

le Peintre repréſentera Camille élancée ſur la pointe des épis, mais immobile dans cette attidude ; au lieu qu'en Poëſie l'imitation eſt progreſſive & auſſi rapide que l'action même. La Poëſie n'eſt donc plus le tableau, mais le miroir de la Nature.

Dans un miroir les objets ſe ſuccedent & s'effacent l'un l'autre ; la Poëſie eſt comme un fleuve qui ſerpente dans les campagnes, & qui dans ſon cours répete à la fois tous les objets répandus ſur ſes bords. Il y a plus : cet eſpace que parcourt la Poëſie

(a) De la moiſſon Camille effleuroit la ſurface,
Sans que le foible épi s'inclinât ſous ſes pas.

ait dans l'étendue ſucceſſive comme dans l'étendue permanente : ainſi le même vers préſente à l'eſprit deux images incompatibles, les étoiles & l'aurore, le préſent & le paſſé.

Jamque rubeſcat ſtellis aurora fugatis (a)

Dans les exemples du tableau du miroir & du fleuve, on ne voit qu'une ſurface ; la Poëſie tourne autour de ſon objet comme la Sculpture, & le préſente dans tous les ſens.

Elle fait plus que répéter l'image & l'action des objets ; cette imitation fidéle & ſervile, quelque talent, quelque ſoin qu'elle exige, eſt ſa partie la moins eſtimable. La Poëſie invente & compoſe ; elle choiſit & place ſes modéles, arrange & combine *elle-même tous les traits dont elle a fait choix, oſe corriger la Nature* dans les détails & dans *l'enſemble*, donne de la vie & de l'ame aux corps, une forme & des couleurs aux penſées, étend les limites des choſes & ſe fait un nouvel univers.

Dans cette maniere de feindre & de

(a) La pourpre de l'aurore effaçoit les étoiles

composer, la Peinture a assayé de la suivre, mais elle n'a pu la suivre que de loin, & dans ce qu'elle a de plus facile : car ce n'est point dans le physique, mais dans le moral, qu'il est mal-aisé de réaliser les possibles & d'imiter par la fiction ce qui n'est pas, comme s'il étoit : *Non solum quæ essent, verumtamen quæ non essent, quasi essent.* Jul. Scal.

L'objet des Arts est infini en lui-même : il n'est borné que par leurs moyens. Le modéle universel, la Nature, est présent à tous les Artistes ; mais le Peintre qui n'a que des couleurs ne peut en imiter que ce qui tombe sous le sens de la vûe ; le pinceau de Vernet ne rendra jamais dans une tempête, *Clamorque virûm stridorque rudentum (a).*

Boucher peindra Venus se dérobant aux yeux d'Ænée ; mais il n'exprimera que bien confusément :

Ambrosiæque comæ divum vertice odorem
Spirare (b)

De même le Musicien qui n'a que des

[a] Le cri des matelots & le bruit des cordages.
[b] Et ses cheveux flotans arrosés d'ambroisie.
En répandant au loin le céleste parfum.

ſons, ne peut rendre que ce qui affecte le ſens de l'ouie, & pour former ce tableau des effets de la lyre d'Orphée,

At cantu commotæ Erebi de ſedibus imis,
Umbræ ibant tenues (*a*),

l'harmonie appellera la danſe & la peinture à ſon ſécours, *comme dans nos ſpectacles* lyriques. Il eſt vrai que chacun de ces Arts exprime ſon objet plus vivement que ne fait la Poëſie, par la raiſon que les ſignes naturels qu'ils emploient reſſemblent à ce qu'ils imitent; au lieu que le rapport des ſignes de la Poëſie avec ce qu'ils nous rappellent, eſt tout fictif & de convention. Mais cet équivalent univerſel des ſignes des Arts, la parole, fait au commun des hommes aſſez d'illuſion, pour les émouvoir au même degré que le ſouvenir le plus fidéle, & pour reproduire aux yeux de l'ame l'univers phyſique & moral.

Cependant, ni les objets de tous les ſens ne ſont également favorables à cette peinture intellectuelle, comme je l'obſerverai à propos des images, ni toutes les

[*a*] De l'Erebe à ſa voix les ombres fugitives,
Ont quitté leur aſyle & volent ſur ſes pas.

langues n'ont la même faculté de renouveller dans l'ame les impreſſions de tous les ſens. Plus une langue a de ſignes diſtincts pour les idées & les rapports des idées, plus elle favorable à l'éloquence, à la Philoſophie, à tout ce qui parle à l'eſprit: plus une langue abonde en termes figurés nombreux & ſonores, plus elle eſt favorable à la Poëſie. Il eſt encore une expreſſion auſſi ſimple que celle des idées, auſſi vive que celle des images, & qui dans l'éloquence & la Poëſie peut donner à une langue ſur les autres langues un avantage prodigieux: c'eſt l'expreſſion du ſentiment. Plus elle eſt abondante, & graduée en nuances diſtinctes & délicatement ſaiſies, plus il eſt facile au Poëte de peindre les émotions & les penchans dont elle marque les degrés. Concluons que toutes les langues ne ſont pas également Poëtiques, & que la Poëſie elle-même, qui s'étend ſi loin au de-là des limites de tous les arts, eſt enfermée comme eux encore dans des bornes plus ou moins étroites, ſelon que la langue où elle s'éxerce la favoriſe ou la contraint. Mais quelque gênée qu'elle ſoit, ni aucun des arts, ni tous les arts

enſemble n'imiteront ce qu'elle exprime.

Elle ſeule pénetre au fond de l'ame & en expoſe à nos yeux les replis. Ni les douces gradations du ſentiment, ni les violents accès de la paſſion ne lui échapent. Le degré d'élévation & de ſenſibilité, d'énergie & de reſſort, de chaleur & d'activité qui varie & diſtingue les caractères à l'infini, toutes ces qualités, dis-je, & les qualités oppoſées ſont exprimées par la Poëſie. La même vertu, le même vice a mille nuances dans la nature; la Poëſie a mille couleurs pour diſtinguer toutes ces nuances. C'eſt peu d'être auſſi variée, auſſi féconde que la nature même; la Poëſie compoſe des ames, comme la Peinture imagine des corps. C'eſt une aſſemblage de traits pris çà & là de différens modèles, & dont l'accord fait la vraiſemblance. Les perſonnages ainſi formés, elle les oppoſe & les met en action: action plus vive, plus touchante que la Peinture ne peut l'exprimer, action variée dans ſon unité, ſoutenue dans ſa durée, & ſans ceſſe animée dans ſes progrès par des obſtacles & des combats.

La Poëſie en récit n'avoit que les ſignes arbitraires de la parole; il lui manquoit ce

degré de vérité qui ſeul aſſecte le plus grand nombre. Qu'a-t-elle fait ? elle a imaginé de donner a ſon imitation tous les dehors de la réalité ; de-là le genre dramatique, où tout n'eſt pas illuſion comme dans un tableau, où tout n'eſt pas vrai comme dans la nature ; mais où le mélange de la fiction & de la vérité produit cette illuſion temperée qui fait le charme de nos ſpectacles. Il eſt faux que l'Actrice que je vois pleurer & que j'entens gémir ſoit Ariane ; mais il eſt vrai qu'elle pleure & gémit : mes yeux & mes oreilles ne ſont point trompés ; tout ce qui les frappe eſt réel : l'illuſion n'eſt que dans ma penſée. Tel eſt l'art de la Poëſie dramatique, le plus ſéduiſant & le plus ingenieux de tous les arts d'imitation.

L'illuſion de la Poëſie n'eſt pas toujours ſoutenue par le preſtige de l'action théatrale : c'eſt un ſecours qui lui vient du dehors, & dont elle a du pouvoir ſe paſſer : elle étoit même au comble de ſa gloire avant que de l'avoir acquis ; mais ce fut au ſoin qu'elle prit de ſéduire & de captiver un autre ſens que celui de la vue, l'oreille, ce Juge délicat & ſenſible, qu'elle dut ſes premiers ſuccès. A l'expreſſion du

ſentiment & des images elle voulut joindre l'expreſſion de la voix, & non ſeulement émouvoir l'ame par l'éloquence du ſentiment & le coloris des images, mais enchanter l'oreille elle-même par la beauté Phyſique des ſons. La premiere de ces expreſſions lui tenoit lieu des couleurs de la Peinture; *la ſeconde, ſi elle eût été complette, y eût ajouté les accens de la Muſique*: & c'eſt alors que la Poëſie eût merité d'être appellée le langage des Dieux.

Cette réunion de la Muſique & de la Peinture nous donne l'idée de la Poëſie telle que les Grecs avoient oſé la concevoir. Ce peuple doué d'un goût exquis dans la recherche de toutes les voluptés de l'ame, ce peuple qui dans tous les Arts dont les Chefs-d'œuvre ont pu ſe conſerver, nous a *laiſſé des modéles parfaits*, & qui vraiſemblablement n'excelloit pas moins dans les Arts dont le tems a détruit les monuments fragiles, ce peuple ingénieux en tout, s'étoit fait comme par inſtinct, une langue à la fois harmonieuſe & imitative; dont les ſons, les nombres, les accens donnoient aux mots le caractére des choſes, & diſpoſoient l'ame par l'émo-

tion de l'oreille, à recevoir plus vivement l'impreſſion de l'image, ou du ſentiment qui lui étoit tranſmis.

Horat. *Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo*
Muſa loqui, præter laudem nullius avaris.

Les Latins imiterent les Grecs en cela comme en toutes choſes; mais leur Langue moins fléxible, moins mélodieuſe que celle des Grecs, ne put donner à leurs vers la même expreſſion muſicale; & quel doit être les charme des vers d'Homere, s'ils ſont plus harmonieux que ceux de Virgile!

Les Langues modernes dans leurs naiſſances n'avoient conſulté ni la nature pour la peindre, ni les Langues anciennes pour les imiter. Elles ſe ſont polies avec l'eſprit & les mœurs des peuples; elles ont acquis de la ſoupleſſe, de la rondeur & du liant; mais elles n'ont rien gagné du côté des accens, & peu de choſe du côté du nombre.

Les grands objets de la Poëſie moderne, ce qui met le Taſſe, l'Arioſte, Milton, Corneille, Racine, la Fontaine, à côté, quelquefois au-deſſus des Poëtes anciens, c'eſt le deſſein, le coloris l'ordonnance, la fierté mâle des grandes tou-

ches, la délicateſſe des touches légéres, l'harmonie de l'enſemble & le précieux des détails, en un mot, la partie de la Peinture, à laquelle toutes les Langues peuvent ſuffire, parce que dès leur naiſſance elles ſont toutes figurées. Mais la partie muſicale de la Poëſie ancienne eſt perdue, *& tout ce que le goût & le génie ont fait* pour y ſuppléer ne nous en a donné que l'ombre.

La Poëſie s'eſt donc éloignée d'âge en âge de cette inſtitution primitive, qui en avoit fait un compoſé de l'expreſſion de la Peinture & de celle de la Muſique; mais peut-être auroit-elle encore quelque moyen de s'en approcher, & l'on verra que je ſuis bien loin de vouloir qu'elle y renonce. Je dis ſeulement que ce qu'on appelle *aujourd'hui l'harmonie de nos* vers, ne mérite pas d'être régardé comme une partie eſſentielle de la poëſie; & qu'en la ſuppoſant réduite au même langage que l'Eloquence, elle ne laiſſeroit pas d'être encore le plus ingénieux, le plus touchant, le plus enchanteur de tous les arts.

Platon décide que » celui qui ne con-» noît pas le rithme ne peut être appellé

ni Muſicien ni Poëte „ ; & je conviens que le rithme eſt eſſentiel à la Poëſie, mais ce n'eſt pas celui du vers, & l'on ſait que la proſe a le ſien.

La Poëſie eſt une Peinture qui parle, ou ſi l'on veut un langage qui peint. Le comble de l'art ſeroit de peindre en même tems à l'eſprit & à l'oreille ; mais ſi réduite à peindre à l'eſprit, elle y excelle, n'eſt-ce point aſſez ? L'harmonie muſicale y mêloit ſans doute un nouveau charme, & les Anciens avoient raiſon de s'y appliquer avec tant de ſoin ; car l'eſprit eſt bien indulgent quand l'oreille eſt une fois gagnée : que de choſes foibles & communes ſont embellies par des vers harmonieux ! Voyez les Géorgiques de virgile. Mais ſi la beauté des tableaux que la Poëſie retrace à l'imagination, ſi les traits pathétiques dont elle pénétre l'ame, la diſpenſent de s'attacher à produire ces effets qui enchantent l'oreille, changera-t-elle de nature en négligeant l'un de ſes moyens ? Suppoſons que les belles ſcénes d'Eurupide & de Sophocle, que les morceaux ſublimes d'Homere & de Milton n'ayent jamais été qu'en proſe éloquente & harmonieuſe ; qui oſera dire que

n'eſt point de la Poëſie ; que les hommes de génie qui ont ſi bien peint n'étoient pas Poëtes ; & qu'un ouvrage de ce ſtyle, rempli de pareilles beautés, ne mériteroit pas le nom de Poëme ?

Tous les Poëmes anciens ſont écrits en vers : ils auroient perdus à ne pas l'être. Nous demandons auſſi que nos Poëmes *ſoient en vers ; mais eſt-ce demander la* même choſe ? le plaiſir qui peut réſulter d'une égalité de meſure abſolument idéale, & qui n'a rien de réel pour l'oreille, l'agrément de fantaiſie que nous avons attaché à la rime, la ſurpriſe que nous cauſe la difficulté vaincue, & l'air de liberté qui dans un vers facile nous cache le travail & la gêne ; ces avantages de nos vers ſur une proſe animée & brillante, ſont-ils tellement *inſéparables de la Poëſie*, que l'en priver ce ſoit l'anéantir ? La fiction, l'imitation, le coloris, l'expreſſion, le deſſein, l'ordonnance, la peinture au plus haut degré ne ſeront plus de la Poëſie dès qu'il y manquera ce nombre de ſyllabes, ces repos, & ces conſonnances qui ſont l'eſſence de nos vers ! c'eſt à quoi je ne puis ſouſcrire. Ariſtote l'a dit ; c'eſt le fond

des choſes, non la forme des vers, que fait le Poëte & qui caractériſe la Poëſie. Caſtelvetro diſcute cette opinion, mais il y revient lui-même après l'avoir combattue. Or ſi le charme des vers d'Homere n'étoit pas de l'eſſence de la Poëſie, ſi on la concevoit dénuée de cette harmonie enchantereſſe, exigera-t-elle des vers ſans rithme, & qui ſont à peine des vers ? il faut avouer que dans la Langue Grecque la proſe diſputoit aux vers même la beauté du nombre & de l'harmonie : Quintilien a dit de platon que ſa proſe étoit inſpirée ; & Cicéron, que ſi Dieu parloit aux hommes il parleroit le langage de Platon : auſſi n'ai-je pas prétendu qu'il fallut négliger de donner à la proſe tous les charmes dont elle eſt ſuſceptible ; je crois même qu'elle exige une plénitude d'idées & de ſentimens, une chaleur, une continuité d'action dont peut ſe paſſer un Poëme, où le méchaniſme des vers occupe l'ame par intervale. C'eſt à quoi s'eſt mépris la Mothe en hazardant ſon Œdipe en proſe. Il y avoit trop de vuides à remplir dans un ſujet auſſi ſimple : c'étoit Inez qu'il falloit prendre, en retrancher la ſcène du con-

ſeil, ſerrer l'intrigue, la réduire à trois actes; & ſon épreuve auroit réuſſi.

La fiction eſt-elle de l'eſſence de la Poëſie? Je réponds d'abord que pour corriger, embellir, animer la Nature, pour annoblir la vérité par le mélange du merveilleux, le Poëte eſt ſouvent obligé de feindre; *ainſi la fiction eſt la compagne de la Poëſie. Mais en doit-elle être la compagne aſſidue?* ou plutôt, la Poëſie eſt-elle l'alliance *indiſſoluble* de la fiction & de la vérité? C'eſt demander ſi la Nature, dans la réalité, n'eſt jamais aſſez belle, aſſez touchante pour être peinte ſans ornemens. La queſtion réduite à ce point de ſimplicité n'eſt pas difficile à réſoudre. Le don de feindre eſt un talent eſſentiel au Poëte, par la raiſon qu'il peut à chaque inſtant avoir beſoin *d'embellir ſon objet*; mais la fiction n'eſt pas eſſentielle à la Poëſie, par la raiſon que l'objet qu'elle imite peut être aſſez beau en lui-même pour n'avoir pas beſoin d'être orné.

Il faut cependant diſtinguer ici le mérite du Poëme & le mérite du Poëte. Celui qui le premier a imaginé que le ſoleil ſe plongeoit dans l'onde & alloit ſe repoſer

dans le ſein de Thétis après avoir rem-
plir ſa carriere, a eu ſans doute une idée
très-poétique ; mais celui qui avec les
couleurs de la nature auroit peint le pre-
mier le ſoleil couchant, à demi plongé
dans des nuages d'or & de pourpre, & laiſ-
ſant vôir encore au-deſſus de ces vagues
enflammées la moitié de ſon globe écla-
tant ; celui qui auroit exprimé les acci-
dens de ſa lumiére ſur le ſommet des mon-
tagnes, & le jeu de ſes rayons à travers
le feuillage des forêts, tantôt imitant les
couleurs de l'arc-en-ciel, tantôt les flam-
mes d'une incendie, celui-là je crois,
auroit pu dire auſſi, je ſuis Poéte, quoi-
qu'il ne fut dans aucune des deux claſſes
que nous aſſigne Scaliger:

Aut addit ficta veris, aut fictis vera imitatur.

Cependant, ce tableau du coucher du
ſoleil ſeroit-il auſſi ingénieux que la fable
n pour la Déeſſe des
ıte ; quand même il
ı plus vive, & que
ıs cauſe le beau ſpec-
nous y ſerions plus
imes il y en ait un

dont l'action, l'intrigue, les caractères ſoient de pure intention; ſans être plus beau que celui qui après l'hiſtoire préſente une action réelle & des perſonnages connus, il aura ſur lui l'avantage du génie créateur ſur le génie imitateur & peintre. Mais ce mérite, tout recommandable qu'il eſt, *n'eſt point eſſentiel à la Poéſie, & je me propoſe de le faire voir* en parlant de l'invention.

A préſent, quelle eſt la fin que la Poéſie ſe propoſe? Il faut l'avouer: le plaiſir. S'il eſt vicieux, il la deshonore; s'il eſt vertueux, il l'annoblit; s'il eſt pur, ſans autre utilité que d'adoucir de tems en tems les amertumes de la vie, de ſemer les fleurs de l'illuſion ſur les épines de la vérité, c'eſt encore un bien précieux. Horace diſtingue *dans la Poéſie* l'agrément ſans utilité & l'utilité ſans agrément: l'un peut ſe paſſer de l'autre, je l'avoue, mais cela n'eſt point réciproque, & le Poëme didactique même a beſoin de plaire, pour inſtruire avec plus d'attrait. Mais qu'à l'aſpect des merveilles de la Nature, plein de reconnoiſſance & d'amour, le génie aux aîles de flamme, s'é-

lance au ſein de la divinité ; qu'ami paſſionné des hommes, il conſacre ſes veilles à la noble ambition de les rendre meilleurs & plus heureux ; que dans l'ame héroïque du Poéte l'enthouſiaſme de la vertu ſe mêle à celui de la gloire ; c'eſt alors que la Poéſie eſt un culte, & que le Poéte s'éleve au rang des bienfaicteurs de l'humanité.

L'idée que j'attache à la Poéſie eſt donc celle d'une imitation en ſtyle harmonieux, tantôt fidéle, tantôt embellie de ce que la Nature dans le phyſique & dans le moral, peut avoir de plus capable d'affecter, au gré du Poéte, l'imagination & le ſentiment.

Par la Nature j'entends le ſyſtême univerſel des choſes ; ſoumiſes à un pouvoir ſuprême, ſelon l'idée de Scaliger : *Natura, potentia Dei ; fortuna verò voluntas* : idée qui embaraſſe non-ſeulement le cours régulier & conſtant du monde, mais l'interruption de ſes loix par des cauſes prédominantes que le Poéte ſuppoſe & que l'on admet : ſoit que les merveilleux des prodiges ſe fonde ſur l'opinion ; ſoit qu'imaginées à plaiſir, l'eſp[illegible] ne donne à leur vrai-

ſemblance que l'adhéſion du moment, & qu'ils paſſent comme de beau ſonges.

Cette définition une fois établie, toutes les regles en vont découler. La premiere eſt d'être né Poëte : Horace & Deſpréaux l'ont dit avant moi ; je vais tâcher d'expliquer leur penſée.

CHAPITRE II.

Des Talens du Poëte.

LEs trois facultés de l'ame d'où dérivent tous les talens littéraires, ſont l'eſprit, l'imagination & le ſentiment : & dans leur mélange, c'eſt le plus ou le moins de chacune de ces facultés qui produit la *diverſité des génies.*

Dans le Poëte, c'eſt l'imagination & le ſentiment qui domine ; mais ſi l'eſprit ne *les éclaire ils s'égarent bien-tôt* l'un & l'autre. *L'eſprit eſt l'œil du génie* dont l'imagination & le ſentiment ſont les aîles.

Toutes les qualités de l'eſprit ne ſont pas eſſentielles à tous les genres de Poëſie. Il n'y a que la pénétration & la juſteſſe dont aucun d'eux ne peut ſe paſſer : l'eſprit faux

gâte tous les talens, l'eſprit ſuperficiel ne tire avantage d'aucun.

Je n'ai conſideré dans la Poëſie, en la définiſſant, que ce qui la diſtingue de l'éloquence, de l'hiſtoire, de la philoſophie, c'eſt-à-dire, le don de peindre. Mais elle quitte ſouvent le pinceau pour prendre le ſtyle noble & ſimple de l'hiſtoire, le ſtyle vehément ou tempéré de l'éloquence, le ſtyle clair & précis de la Philoſophie. Tout n'eſt pas image & ſentiment dans un Poëme : il y a des intervales où la penſée brille ſeule & de ſon éclat : car il ne faut jamais oublier que l'image n'en eſt que la parure ; & lors même que la penſée eſt coloreé par l'imagination ou animée par le ſentiment, elle nous frappe d'autant plus qu'elle eſt plus ſpirituelle, c'eſt-à-dire plus vive ; plus finement ſaiſie, & d'une combinaiſon à la fois plus juſte & plus nouvelle dans ſes rapports. L'eſprit n'eſt donc pas moins eſſentiel au Poëte qu'au Philoſophe, à l'Hiſtorien, à l'Orateur.

Chacune des qualités de l'eſprit a ſon genre de Poëſie où elle domine. Par exemple, la fineſſe l'Epigramme ? la délicateſſe, l'Elégie & le Madrigal ; la légereté,

l'Epitre famliere ; la naïveté, la Fable ; l'ingénuité, l'Eglogue ; l'élevation, l'Ode, la Tragédie & l'Epopée.

Il eſt des genres qui demandent pluſieurs de ces qualités renuies. La Comédie, par exemple, exige à la fois la ſagacité, la pénétration, la force, la profondeur, la légereté, *la vivacité, la fineſſe ; & qu'on ne s'étonne pas ſi elle raſſemble preſque* toutes les reſſources de l'eſprit, tandis que la juſteſſe, la profondeur & lélevation ſuffiſent à la Tragédie : c'eſt que la Tragédie a pour elle le grand reſſort du pathétique dont la Comédie eſt privée.

La raiſon, que je définis, la faculté de ſe replier ſur ſes idées, d'en ſaiſir nettement les rapports & de ſuivre la chaîne qui les lie, la raiſon, dis-je, eſt la baſe de l'eſprit ; & cette *faculté appliquée à l'étude de la* nature, n'eſt autre choſe que l'eſprit Philoſophique. Or on demande, non pas s'il eſt *eſſentiel* au Poéte, mais s'il ne lui eſt pas nuiſible ? Queſtion qui ſera bientôt réſolue, ſi l'on veut s'entendre & ſe concilier.

Ce n'eſt qu'après une étude refléchie de la nature, & hors de nous, & en nous-

mêmes, de ces loix dans le phyſique, de ſes principes dans le moral; qu'on peut ſe livrer au talent de la peindre. Il y a un eſprit, quel qu'il ſoit, qui combine & diſpoſe les reſſorts de l'éloquence, qui choiſit & place le modéle ſous les yeux de la Poéſie, & qui marque à l'une & à l'autre l'endroit du cœur où elle doit frapper. Je parle de l'éloquence & de la Poéſie, & dans ces deux claſſes je comprends tous les talens litteraires; car tout ſe réduit à peindre & à perſuader, à nous pénétrer de ce qui ſe paſſe au-dehors, & à rendre ſenſible au-dehors ce qui ſe paſſe au-dedans de nous-mêmes. Or cet eſprit lumineux & ſage qui puiſe dans la nature les régles & les moyens de l'art, & le même qui préſide à la ſaine Philoſophie.

L'eſprit Philoſophique, l'eſprit Poétique, l'eſprit Oratoire ne ſont qu'un: c'eſt le bon eſprit, qui prend des directions différentes ſelon le but qu'il ſe propoſe. Craindre qu'il n'égare le Poéte dans les eſpaces de la métaphiſique, ou qu'il ne le mene à pas comptés dans l'étroit ſentier du dialectitien, c'eſt ſuppoſer faux cet eſprit dont la juſteſſe fait l'eſſence.

a peur que cette juſteſſe rigoureuſe ne mette le génie à l'étroit. Je ne connois pourtant pas un ſeul morceau de Poéſie digne d'être cité, où les penſées ne ſoient juſtes dans la plus exacte rigueur : je dis juſtes, dans leurs rapports avec les mœurs, les opinions, les deſſeins de celui qui parle : *vérité relative très-indépendante de la vérité abſolue*, dont il ne faut jamais s'occuper.

Et pourquoi ſeroit-il plus difficile en Poéſie de penſer juſte que de penſer faux ? L'harmonie & le coloris ſe refuſent-ils à l'expreſſion des idées qui ſont d'accord avec elles-mêmes ? conduits par un eſprit ſévére, l'imagination & le ſentiment ne peuvent plus s'abandonner au caprice d'un faux enthouſiaſme, je l'avoue ; & tant mieux pour la Poéſie, où *rien n'eſt beau que le vrai.* „ L'Art, dit le Taſſe, „ n'eſt que la prudence même ; „ & il en eſt des loix de la raiſon comme de celles dont Platon a dit : „ Ce ne ſont pas „ des chaînes qui nous lient, mais des „ aîles qui nous élevent aux cieux. „ N'obéir qu'à des juſtes loix, c'eſt la liberté du génie.

L'imagination eſt cette faculté de l'ame qui rend les objets préſens à la penſée. Elle ſuppoſe dans l'entendement une appréhenſion vive & tenace, & la docilité la plus prompte à reproduire ce qu'il a reçu. Quand l'imagination ne fait que retracer les objets qui ont frappé les ſens, elle ne différe de la mémoire que par la vivacité des couleurs. Quand de l'aſſemblage des traits que la mémoire a recueillis, l'imagination compoſe elle-même des tableaux dont l'enſemble n'a point de modéle dans la Nature, elle devient créatrice, & c'eſt alors qu'elle appartient au génie.

Il eſt peu d'hommes en qui la réminiſcence des objets ſenſibles ne devienne, par la réflexion, par la contention de l'eſprit, aſſez vive, aſſez détaillée pour ſervir de modéle à la Poëſie. Les enfans mêmes ont la faculté de ſe faire une image frapante, non-ſeulement de ce qu'ils ont vû, mais de ce qu'ils ont oui dire d'intéreſſant, de pathétique. Tous les hommes paſſionnés ſe peignent avec chaleur les objets rélatifs au ſentiment qui les occupe. La méditation dans le Poëte peut opérer les mê-

me

mes effets : c'eſt elle qui couve les idées & les diſpoſe à la fécondité ; & quand il peint foiblement, vaguement, confuſément, c'eſt le plus ſouvent pour n'avoir pas donné à ſon objet toute l'attention qu'il exige.

Vous avez à peindre un vaiſſeau battu par la tempête, & ſur le point de faire naufrage. *D'abord ce tableau ne ſe préſente à votre penſée que dans un lointain* qui l'efface ; mais voulez-vous qu'il vous ſoit plus préſent ? Parcourez des yeux de l'eſprit les parties qui le compoſent : dans l'air, dans les eaux, dans le vaiſſeau même, voyez ce qui doit ſe paſſer. Dans l'air, des vents mutinés qui ſe combattent, des nuages qui éclipſent le jour, qui ſe choquent, qui ſe confondent, & qui de leurs flancs ſillonnés d'éclairs, vomiſſent la foudre avec un bruit *horrible. Dans les eaux, les* vagues écumantes qui s'élevent juſqu'aux nuës, des lames polies comme des glaces qui réfléchiſſent les feux du ciel, des montagnes d'eau ſuſpendues ſur les abîmes qui les ſéparent ces abîmes où le vaiſſeau paroît s'engloutir, & d'où il s'élance ſur la cime des flots. Vers la terre, des rochers aigus où la mer va ſe briſer en mugiſſant,

& qui préſentent aux yeux des Nochers les débris récents d'un naufrage, augure effrayant de leur ſort. Dans le vaiſſeau, les antennes qui fléchiſſent ſous l'effort des voiles, les mâts qui crient & ſe rompent, les flancs même du vaiſſeau qui gémiſſent battus par les vagues & menacent de s'entrouvrir; un Pilote éperdu dont l'art épuiſé ſuccombe & fait place au deſeſpoir; des Matelots accablés d'un travail inutile; & qui ſuſpendus aux cordages, demandent au ciel avec des cris lamentables de ſeconder leurs derniers efforts; un héros qui les encourage & qui tâche de leurs inſpirer la confiance qu'il n'a plus. Voulez-vous rendre ce tableau plus touchant & plus terrible encore? Suppoſez dans le vaiſſeau un pere avec ſon fils unique, des époux, des amans qui s'adorent, qui s'embraſſent, & qui ſe diſent, nous allons périr. Il dépend de vous de faire de ce vaiſſeau le théâtre des paſſions, & de mouvoir avec cette machine tous les reſſorts les plus puiſſans de la terreur & de la pitié. Pour cela il n'eſt pas beſoin d'une imagination bien féconde; il ſuffit de réfléchir aux circonſtances d'une tempête, pour y trouver ce

je viens d'y voir. Il en eſt *de même d*
les tableaux dont les objets tombent
les ſens; plus on y réfléchit, plus il ſe
loppent. Il eſt vrai qu'il faut avoir le
de rapprocher les circonſtances, &
ſembler des détails qui ſont épars
ſouvenir; mais dans la contentio
prit la mémoire rapporte comm
même ces matériaux qu'elle a re-
——— ; & chacun peut ſe convaincre, s'il
veut s'en donner la peine, que l'imagi-
nation dans la Phyſique eſt un talent qu'on
a ſans le ſavoir.

Il arrive même, comme elle abonde,
qu'on en abuſe quelquefois. C'eſt man-
quer de goût que de vouloir tout peindre.
Il eſt des objets qu'il ne faut qu'indiquer;
& c'eſt un art aſſez difficile que celui de
rendre ſon objet ſenſible par des traits
qui, quoique détachés, faſſent *l'impreſ-*
ſion de l'enſemble. *Les Peintres* employent
cette maniére pour les objets vûs de loin;
les Poétes doivent l'employer dans le paſ-
ſage d'un tableau à un autre, & dans
les faits peu intéreſſans ſur leſquels l'eſ-
prit veut gliſſer: j'obſerverai même en
général que les peintures du Poëte dans le

phyſique ne ſont que des eſquiſſes que nous finiſſons nous-mêmes en liſant.

Je ne confonds pas avec l'imagination un don plus précieux encore, celui de s'oublier ſoi-même, de ſe mettre à la place du perſonnage que l'on veut peindre, d'en revêtir le caractère, d'en prendre les inclinations, les intérêts, les ſentimens; de le faire agir comme il agiroit, & de s'exprimer ſous ſon nom comme il s'exprimeroit lui-même. Ce talent de diſpoſer de ſoi différe autant de l'imagination que les affections intimes de l'ame différent de l'impreſſion faite ſur les ſens. Il veut être cultivé par le commerce des hommes, par l'étude de la Nature & des modéles de l'Art: c'eſt l'exercice de toute la vie, encore n'eſt-ce point aſſez. Il ſuppoſe de plus une ſenſibilité, une ſoupleſſe, une activité dans l'ame que la Nature ſeule peut donner. Il n'eſt pas beſoin, comme on le croit, d'avoir éprouvé les paſſions pour les rendre, mais il faut avoir dans le cœur ce principe d'activité qui en eſt le germe comme il eſt celui du génie. Auſſi entre mille Poétes qui ſavent peindre ce qui frappe les yeux, à peine s'en trouve-t-il

FRA
un qui ſache déve
fond de l'ame. L
fez la Nature po
Racine, de faire
mione, qu'il in
mais quel autre
roit conçu ce re

Pourquoi l'affaſſi
Qui te l'a d

les allarmes de
ſa douleur, ſon
ſa mort, la ré
en le reconnoiſſ
que la Nature i
mais ce retour ſ

„Barbare
Je ſerois Mere

cet égarement
la crainte dans l

» Et bien cet étra
mon ſang.

ces traits, dis-je
Poéte qui eſt de
de l'illuſion. Il e
meurt du vieil H
mouvemens ſubl

qui ſemblent, quand ils ſont placés, être venus s'offrir d'eux-mêmes. Lorſque le vieux Priam aux pieds d'Achille dit en ſe comparant à Pelée : „ Combien ſuis-je „ plus malheureux que lui ? Après tant de „ calamnité, la fortune impérieuſe m'a „ réduit à oſer ce que jamais mortel n'oſa „ avant moi : elle m'a réduit à baiſer la „ main homicide & teinte encore du ſang „ de mes enfans. „ On ſe perſuade que dans la même ſituation on lui eût fait tenir le même langage ; mais cela ne paroît ſi ſimple que parce qu'on y voit la Nature ; & pour la peindre avec cette vérité, il faut l'avoir, non pas ſous les yeux, non pas en idée, mais au fond de l'ame.

Ce ſentiment dans le plus haut dégré de chaleur, n'eſt autre choſe que l'enthouſiaſme, & ſi l'on appelle ivreſſe, délire ou fureur, la perſuaſion que l'on n'eſt plus ſoi-même, mais celui que l'on fait agir ; que l'on eſt plus où l'on eſt, mais préſent à ce que l'on veut peindre ; l'enthouſiaſme eſt tout cela. Mais on tromperoit ſi, ſur la foi de Ciceron, l'on attendoit tout des ſeules forces de la Nature & du Souffle divin, dont il ſuppoſe que

les Poëtes ſont animés. *Poetam Natura ipſa valere, & mentes viribus excitari, & quaſi divino quodam ſpiritu afflari.*

Il faut avoir profondément ſondé le cœur humain pour en ſaiſir avec préciſion les mouvemens variés & rapides, pour devenir ſoi-même dans la vérité de la Nature, *Mérope*, *Hermione*, *Priam*, & tour à tour chacun des perſonages que l'on fait parler & agir. Ce que Platon appelle *manie* ſuppoſe donc beaucoup de ſageſſe, & je doute que Locke & Paſcal fuſſent plus Philoſophes que Racine & Moliere. Caſtelvetro définit la Poëſie pathétique, *Trovamento & eſſercitamento della perſona ingenioſa & non della furioſa; non eſſendo il furioſo atto à transformarſi in varie paſſioni, ne ſollicito investigatore di quello che ſi facciano & dicano i paſſionati.* Et en cela il a raiſon; mais il ſe trompe lorſqu'il prétend qu'il n'eſt pas beſoin que le Poëte ſe paſſionne: *Io non ſo ſi altri ſe poſſa admirare, ſentire dolore, allegrezza, o maraviglia, o altro, à ſua voluntà, quando e quieto, giolivo, &c.* Ce n'eſt qu'avec cette faculté de changer de caractere & de ſituation, de ſe pénétrer de ſentimens, de affec-

tions que l'on veut peindre, qu'on eſt en état de les bien exprimer : c'eſt la penſée d'Ariſtote, que l'Interpretre Italien n'a pas ſaiſie quand il a donné Pétrarque réellement amoureux, pour exemple de la ſituation où doit être l'ame du Poëte, dans le ſens de ſon Auteur.

L'enthouſiaſme n'eſt donc pas une fureur vague & aveugle, mais c'eſt la paſſion du moment, dans ſa vérité, ſa chaleur naturelle : c'eſt la vengeance, ſi l'on fait parler Atrée ; l'amour, ſi l'on fait parler Ariane ; la douleur & l'indignation, ſi l'on fait parler Philoctete. Il arrive ſouvent que l'imagination du Poëte eſt frappée, & que ſon cœur n'eſt pas ému. Alors il peint vivement tous les ſignes de la paſſion, mais il n'en a point le langage. Le Taſſe après la mort de Clorinde, avoit Tancrede devant les yeux, auſſi l'a-t-il peint comme d'après nature,

Pallido, freddo, muto e quaſi privo
Di movimento, al marmo gli occhi affiſſi,
Al fin ſgargando un lacrimoſo rivo,
In un languido ohime proruppe.

mais pour le faire parler ce n'étoit pas aſſez

de le voir ; il falloit être un autre lui-même ; & c'eſt pour n'avoir pas été dans cette pleine illuſion, qu'il lui a fait tenir un langage peu naturel.

Quelques Auteurs ont fait conſiſter l'eſſence de la Poëſie dans l'enthouſiaſme, c'eſt prendre la cauſe pour l'effet. Il eſt certain *qu'il n'y a pas d'imitation vive & fidele ſi le Poëte* n'eſt pas dans l'illuſion, c'eſt-à-dire, s'il ne croit pas voir ce qu'il peint, *s'il ne ſent* pas ce qu'il exprime ; *mais dans les* peintures douces & riantes, l'illuſion du Poëte n'eſt rien moins que cette aliénation d'eſprit qu'on appelle enthouſiaſme. Celle-ci eſt reſervée aux ſujets qui emportent l'ame hors d'elle-même, & dans leſquels, pour rendre la nature, il faut ne *plus ſe poſſéder*, encore ferai-je voir en *traitant de l'Ode qu'alors même le délire poëtique eſt ſoumis* aux loix du bon ſens *& au principe rigoureux* de la vérité relative. *Il me ſuffit ici d'avoir* indiqué en quoi *il conſiſte*, & de quelle faculté de l'ame *il dépend*.

Un don qui n'eſt pas moins eſſentiel au Poëte *que ceux de* l'eſprit & de l'ame, *c'eſt une oreille délicate* & juſte. Celui à

qui le ſentiment de l'harmonie eſt inconnu doit renoncer à la Poéſie ; mais ceci demande un détail où je me propoſe d'entrer en traitant des qualités du ſtyle.

Le goût ſemble auſſi devoir être mis au nombre des talens du Poëte ; mais ce qu'il y a de naturel ne différe point de la ſagacité de l'eſprit & de la ſenſibilité de l'ame ; & ce qu'il y a d'artificiel & d'acquis eſt le fruit de l'étude & de l'experience.

CHAPITRE III.

Des Etudes du Poëte.

LE Poéte doit connoître ſon Art, ſes talens, ſes moyens, les inſtrumens dont il ſe ſert, & les matériaux qu'il employe.

L'étude de l'Art à deux branches, les préceptes & les modéles. J'ai tâché de donner une idée de la Poéſie ; je vais eſſayer d'en recueillir & d'en expoſer les préceptes. Mon deſſein eſt d'ôter aux regles connues ce qu'elles peuvent avoir de capricieux, & de gênant pour le génie, &

de les rendre assez claires, *assez constan*
pour mériter la comparaison qu'en fait
Tasse avec les étoiles qui conduisent l
Matelots : *E possono in qualche modo schifar*
l'inconstanza delle marittime cose, con la
constanza delle celesti. Quant aux modéles,
j'aurai soin d'indiquer dans le cours de me
réflexions ceux que l'on doit consulter &
suivre.

Après avoir bien connu les principes de
l'Art & les facultés qu'il exige, il faut
s'étudier, se consulter soi-même. Si l'ima-
gination se frappe, si le cœur s'affecte ai-
sément, s'il y a de l'une à l'autre une cor-
respondance mutuelle & rapide; si l'oreille
a pour le nombre & l'harmonie une de-
licate sensibilité; si l'on est vivement tou-
ché de la beauté de la Poésie; si l'ame
échauffée à la vûe des grands modéles, se
sent élever au-dessus d'elle-même par une
noble émulation; si, dès qu'on a conçu l'i-
dée essentielle & primitive d'un sujet, on la
voit au-dedans de soi-même, se développer,
se colorer, s'animer & devenir féconde;
si l'on éprouve ce besoin, cette impatience
de produire qui vient de l'abondance &
de la fermentation des esprits; si l'on saisi

facilement le rapport des idées abſtraites avec les objets ſenſibles dont elles peuvent revêtir les couleurs, ou plutôt ſi ces idées naiſſent dans l'eſprit revêtues de ces images; ſi les objets ſe préſentent d'eux-mêmes ſous la face la plus intéreſſante, la plus favorable à la peinture; on peut ſe croire né Poéte & ſe livrer aux études relatives à ce talent.

Vida. *Huic Muſæ indulgent omnes, hunc poſcit Appollo* (*a*).

A moins de ces diſpoſitions naturelles, on fera peut-être des vers pleins d'eſprit, mais denués de Poéſie.

A l'étude de ces moyens perſonnels doit ſucceder celle des moyens étrangers. L'inſtrument de la Poéſie, c'eſt la langue, & ſi tout homme qui ſe mêle d'écrire doit commencer par bien connoître les principes, le génie & les reſſources de la langue dans laquelle il écrit, cette connoiſſance eſt encore plus eſſentielle au Poéte, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire à prendre la forme

(*a*) C'eſt lui que les Muſes careſſent.
C'eſt lui que demande Appollon.

qu'il veut lui donner. Les variations, les nuances du ſtyle ſont infinies, & leurs degrés inaprétiables. Le goût, ce ſentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire, eſt ſeul capable de les ſaiſir. Or le goût ne s'enſeigne point; il s'acquiert par l'uſage fréquent du monde, par l'étude aſſidue & méditée du petit nombre des bons Écrivains: encore ſuppoſe-t-il une fineſſe de perceptions qui n'eſt pas donnée à tous les hommes. Je tâcherai dans la ſuite de développer, autant qu'il eſt en moi, le méchaniſme du ſtyle, & d'indiquer ce qu'il a de relatif à l'eſprit, au ſentiment, à l'oreille; mais je préviens que ſans le talent, ces ſpéculations ne peuvent faire qu'un ſtérile & foible Écrivain. Un peintre doit connoître ſes couleurs; mais ſavoir les broyer, ce n'eſt pas ſavoir peindre.

La Nature fournit les matériaux de la Poéſie: c'eſt donc la nature qu'il faut étudier; & l'objet le plus intéreſſant qu'elle préſente à l'homme, c'eſt l'homme même. Mais dans l'homme il y a l'étude de la Nature, celle de l'habitude, celle de l'habitude & de la Nature combinées ou ſi l'on veut, de la Nature modifiée par les

Le premier ſoin du Peintre, dans ſes études, eſt de chercher des modéles dans leſquels les proportions, les formes, les contours, les mouvemens, les attitudes ſoient tels que les donne la Nature, avant que l'habitude en altére la pureté. Le même ſoin doit occuper le Poéte. Il eſt comme impoſſible que dans l'homme en ſociété le naturel ſoit pur & ſans mélange; mais peut-être, avec un eſprit juſte & capable de réflexion, n'eſt-il pas auſſi mal-aiſé qu'il le ſemble, de diſtinguer en ſoi-même & dans ſes pareils ce que le naturel y produit, de ce que la culture y tranſplante. Le ſoin de ſa vie & de ſa défenſe, de ſon repos & de ſa liberté, le reſſentiment du bien & du mal, les retours d'affection & de haine, les liens du ſang & ceux de l'amour, la bienfaiſance, la douce pitié, la jalouſie & la vengeance, la répugnance à obéir & le déſir de dominer, tout cela ſe voit dans l'homme inculte bien mieux que dans l'homme civiliſé. Or plus ces formes primitives ſeront ſenties ſous le voile biſarrement varié de l'éducation & de l'habitude, plus ces mouvemens libres & naturels s'obſerveront à

gravers la gêne où les re
des bienséances, & l
gés, plus l'effet de l'in
le ; car la Nature eſt a
me avide de tout ce
empreſſée à le ſaiſir.
tacles avec quels tr
un trait qui la déce
vement. *Si donc le P*
il doit chercher la
ter ? Je lui répondrai
ce *te ipſum.* » C'eſt n
» je veux connoître
» de Fontenelle » ;
ces Montagne nous
nous ſommes, en n
lui !

C'eſt peu d'avoi
moral ce que les
nud ; il faut s'inſtrui
que l'inſtitution a pu
te, ſelon les lieux &
Poëſia ogni ſua luce de
Senſa la quale la Poe
me tenebre.

» Celui qui *fait*
» patie, à ſes ami

„ ſont les droits de l'hoſpitalité, les devoirs „ d'un Sénateur & d'un Juge, les fonc- „ tions d'un Général d'armée ; celui-là „ (dit Horace) eſt en état de donner à ſes „ perſonnages le caractére qui leur con- vient. „ Horace parloit des mœurs Romai- nes ; mais combien de nuances à obſerver dans la peinture des mêmes caractéres pris en divers climats ou dans des ſiécles différens ? C'eſt-là ce qu'un Poéte doit recueil- lir en parcourant les annales du monde : Le culte, les loix, la diſcipline, les opi- nions, les uſages, les diverſes formes de gouvernement, l'influence des mœurs ſur les loix, des loix ſur le ſort des empires, en un mot la conſtitution phyſique, mo- rale & politique des divers peuples, de la terre, & tout ce qui dans l'homme eſt na- turel ou factice, de naiſſance ou d'inſti- tution, doit entrer eſſentiellement dans le plan des études du Poëte : travail immen- ſe, mais d'où reſulte cette idée univerſelle qui, ſelon Gravina, eſt la mere de la fic- tion, comme la nature eſt la mere de la vérité.

Encore cette théorie ſeroit-elle inſuffi- ſante ſans l'étude pratique des mœurs. Le

Peintre le plus verſé dans le deſſein & dans l'étude de l'antique, ne rendra jamais la Nature avec cette vérité qui fait illuſion, s'il n'a ſous les yeux ſes modéles. Il en eſt de même du Poëte : la lecture & la méditation ne lui tiennent jamais lieu du commerce fréquent des hommes : pour les bien peindre il faut *les voir de près, les écouter*, les obſerver ſans ceſſe. Un mot, un coup-d'œil, un ſilence, une attitude, un geſte *eſt quelquefois* ce qui donne la vie, l'expreſſion, le pathétique a un tableau qui ſans cela manqueroit d'ame & de vérité. Mais ce n'eſt pas d'après tel ou tel modéle que l'on peint la Nature paſſionnée ; c'eſt d'après mille obſervations faites çà & là, & qui ſemblables à ces *molécules organiques imaginées par un Philoſophe Poëte*, attendent au fond de la penſée le moment d'éclore & de ſe placer.

Reſpicere exemplar vitæ morumque jubebo Horat.
Doctum imitatorem, & veras hinc ducere voces (a).

(a) Obſervez le tableau de la vie & des mœurs. Je veux qu'un Peintre habile y puiſe ſes couleurs.

C'eſt dans un monde poli, cultivé, qu'il prendra des idées de nobleſſe & de décence; mais pour les mouvemens du cœur humain, le dirai-je ? c'eſt avec des hommes incultes qu'il doit vivre, s'il veut les voir au naturel. L'éloquence eſt plus vraie, le ſentiment plus naïf, la paſſion plus énergique, l'ame enfin plus libre & plus franche parmi le peuple qu'à la Cour : ce n'eſt pas que les hommes ne ſoient hommes par-tout ; mais la politeſſe eſt un fard qui efface les couleurs naturelles. Le grand monde eſt un bal maſqué.

Je ſais combien il eſt eſſentiel au Poëte de plaire à ce monde qu'il a pour Juge, & dont le goût éclairé décidera de ſes ſuccès ; mais quand le naturel eſt une fois ſaiſi avec force, il eſt facile d'y jetter les draperies des bienſéances.

Le phyſique a deux branches comme le moral : ſavoir la ſimple Nature & la Nature modifiée. Dans l'une le Poëte a deux objets inépuiſables d'étude & de contemplation : le ſpectacle de la Nature & ſon méchaniſme, ſes phénomenes & ſes reſſorts.

Le tableau ſuperficiel de la Nature eſt

lui ſeul d'une richeſſe, d'une variété, d'une étendue à occuper des ſiécles d'étude. Mais tous les détails n'en ſont pas favorables à la Poëſie ; tous les genres de Poëſie ne ſont pas ſuſceptibles des mêmes détails. Ainſi le Poëte n'eſt pas obligés de ſuivre *les pas du Naturaliſte. On exige encore moins de lui les méditations du Phyſicien* & les calculs de *l'Aſtronome*. C'eſt à l'Obſervateur à *déterminer l'attraction* & *les mouvemens* des corps céleſtes ; c'eſt au Poëte à peindre leur balancement, leur harmonie & leurs immuables révolutions. L'un diſtinguera les claſſes nombreuſes d'être organiſés qui peuplent les élémens divers ; l'autre décrira d'un trait hardi, lumineux & rapide, cette échelle immenſe & *continue, où les limites des* regnes ſe confondent, où tout ſemble placé dans l'ordre conſtant & régulier d'une *gradation* univerſelle, entre les deux limites du fini, & depuis le bord de l'abîme qui nous ſépare du néant, juſqu'au bord de l'abime oppoſé qui nous ſépare de l'Être par eſſence. Les reſſorts de la Nature & les loix qui reglent ſes mouvemens ne ſont pas *de* ces objets qu'il eſt aiſé de rendre

ſenſibles, & la Poëſie peut les négliger. Les cauſes l'intéreſſent peu ; C'eſt aux effets qu'elle s'attache. Tandis que le Phyſicien analyſe le ſon & la lumiere, le Poëte fera donc entendre à l'ame l'exploſion du tonnere, & ces longs retentiſſemens qui ſemblent de montagne en montagne annoncer la chûte du monde. Il lui fera voir le feu bleuâtre des éclairs ſe briſer en lames étincellantes, & fendre à ſillons redoublés cette maſſe obſcure des nuages qui ſemble affaiſſer l'horiſon. Tandis que l'un tâche d'expliquer l'émanation des odeurs, l'autre rend ce phenomene viſible à l'eſprit, en feignant que les Zéphirs agitent dans l'air leurs ailes humectées de larmes de l'aurore & des deux parfums du matin. Que le confident de la Nature développe le prodige de la greffe des arbres, c'eſt aſſez pour Virgile de l'exprimer en deux vers :

Exiit ad cœlum, ramis felicibus, arbos,
Miraturque novas frondes, & non ſua poma (a).

on voit par ces exemples que les études du

(a) Cet arbre heureux s'éleve, & lui-même il admire
Ses nouveaux rejettons & ſes fruits étrangers.

Poëte ne ſont pas celles du Philoſop
Celui-ci étudie la Nature pour la conn
tre, & celui-là pour l'imiter. L'un ve
expliquer, & l'autre veut peindre. Il fa
avouer cependant que ſi les profondes re
cherches du Philoſophe ne ſont pas eſſen
tielles au Poëte, au moins lui ſeroient-el
d'une grande utilité; & celui que la Natu
a initié dans ſes myſtéres, aura toujou
ſur des hommes ſuperficiellement inſtrui
un avantage prodigieux. La Phyſique e
à la Poëſie ce que l'Anatomie eſt a la Pein
ture: elle ne doit pas s'y faire trop ſentir
mais revétue des graces de la fiction, el
joint le charme de la vérité.

La ſimple Nature eſt donc pour la Poé
me une mine abondante; la Nature modi
fiée par l'induſtrie n'a pas moins de qu
l'enrichir.

La théorie de l'agriculture, ces Mécha-
niques, de la navigation, tous les Arts de
décoration, d'agrément, & tous ceux de
Arts utiles dont les détails ont quelque no-
bleſſe, peuvent contribuer à la collection
des lumieres du Poéte. Il doit en être aſſe
inſtruit pour en tirer à propos des image
des comparaiſons, des deſcriptions m
les s'il y eſt amené.

Vida. *Nulla ſit ingenio quam non libaverit Artem (a).*

C'eſt par-là qu'on évite la ſechereſſe & la ſtérilité dans les choſes les plus communes, & qu'on peut être neuf en un ſujet qui paroît uſé.

Horat. *Tantum de medio ſumptis accedit honoris (b).*

Dans l'étude de la Nature modifiée eſt compriſe celle des productions de l'eſprit de ſes développemens & de ſes progrès en Eloquence, en Morale, en Poëſie, *&c.* Que l'étude des Poëtes ſoit eſſentielle à un Poéte, c'eſt ce qui n'a pas beſoin de preuve.

Vida. . . . . *Hinc pectore numen.*
Concipiunt vates (c).

Mais on n'eſt pas aſſez perſuadé que les Philoſophes, les Orateurs, les Hiſtoriens profonds, que Tacite, Platon, Montagne, Démoſthene, Maſſillon, Boſſuet, & ce Paſcal qui ne ſavoit pas combien il étoit Poëte l'orſqu'il mépriſoit la Poëſie, en

(a) Que du moins ſon genie effleure tous les Arts.
(b) Tant l'art ſait annoblir une image vulgaire.
(c) C'eſt là qu'il ſe remplit du Dieu qui le domine,

sont eux-mêmes des sources *inépuisables*. Il est cependant bien aisé de reconnoître, à la plénitude & à l'abondance des sentimens & des idées, un Poëte nourri de ces études. Il en est une sur-tout que j'appelle *la com*pagne du travail & la nourrice du génie : c'est la lecture habituelle de quelque Auteur excellent, dont le style & la couleur soient analogues *au sujet que l'on* traite. D'une séance à l'autre l'ame se dérange par le mouvement & la dissipation ; il faut la remonter au ton de la Nature, & l'Auteur que je conseille de lire est comme un instrument sur lequel on prélude avant de chanter.

Il y a des momens de langueur où le génie semble épuisé :

Credas penitus migrasse camenas; Vida.

on se persuade qu'il est prudent d'attendre alors dans le repos, que le feu de l'imagination se ralume

Adventumque Dei & sacrum expectare calorem. Idem.

on se trompe : cet abandon de soi-même se change en habitude, & l'ame insensible

ment s'accoutume à une lâche oiſiveté. Il faut avoir recours à des études qui raniment la vigueur du genie;& dès qu'il aura réparé ſes forces, le déſir de produire va bien-tôt l'exciter avec de nouveaux aïguillons.

La Théologie des Philoſophes eſt encore un champ vaſte & fertile où le génie peut moiſſonner. On diſtingue les fictions qui ont pris naiſſance au ſein de la Philoſophie, on les diſtingue des Fables vulgaires à la juſteſſe des rapports & à certain air de vérité que celles-ci n'ont jamais. La raiſon même applaudit dans les Poëmes de Virgile toutes les Fables qu'il a empruntées d'Epicure, & Pithagore & de Platon. L'imagination ſe repoſe avec délices ſur un merveilleux plein d'idées, elle gliſſe avec dédain ſur un menſonge vuide de ſens.

Que l'on compare dans Homere la chaîne d'or attachée au trône da Jupiter, la ceinture de Vénus, l'allégorie des Prieres, l'ordre que le Dieu Mars donne à la Terreur & à la Fuite d'atteler ſon char, que l'on compare, dis-je le plaiſir pur & plein que nous cauſent ces belles idées,

ces

idées philoſophiques, *avec l'impr*
foible & vague que fait ſur nous
role accordée aux chevaux d'Achile, l
ſent qu'Eole fait à Uliſſe des vents en
més dans une voute, le ſoin que prend
Minerve de prolonger la premiere nuit
que ce héros, a ſon retour, paſſe ave
nélope ſa femme, *&c. on ſentira com*
bien la vérité donne de valeur au men
ſonge, & combien la feinte eſt puérile, in-
ſipide, lorſqu'elle n'eſt pas fondée en rai-
ſon. *Je l'ai déjà dit* & je le répéterai ſou-
vent plus un Poëte, à génie égal, ſera
Philoſophe, plus il ſera Poëte.

Le plan d'études que je viens de tracer,
propoſé à un ſeul homme, ſeroit ſans doute
effrayant, quoique notre ſiécle ait l'exem-
ple d'un génie qui l'a rempli. Mais on a dû
voir *que pour éviter la diſtribution des*
études, j'ai ſuppoſé le Poëte univerſel. Il
eſt évident que celui qui ſe renferme dans
le genre de l'Eglogue n'a pas beſoin des
études relatives à l'Epopée. Je parle donc
en général, & je laiſſe à chacun le ſoin de
prendre ce qui eſt de ſa ſphère.

Atque ea ratis prudens genus elige viribus aptum.

CHAPITRE IV.

Du ſtyle Poëtique.

CE qui me diſtingue de Pradon (diſoit Racine,) *c'eſt que je ſçais écrire* „*Homere, platon, Virgile, Horace ne ſont* » au-deſſus des autres Ecrivains (dit la » Bruyere) que par leurs expreſſions & par » leurs *images* ». Sans prendre à la lettre l'aveu modeſte de Racine, ni l'opinion de la Bruyere, l'on doit regarder le ſtyle comme une partie eſſentielle de la Poëſie, & le talent de bien écrire comme le plus ſéduiſant de tous. Mais cet éloge ſi commun *cela eſt bien écrit*, eſt ſouvent auſſi mal entendu *qu'il eſt peu mérité.*

Diſtinguons dans le ſtyle poëtique ſes qualités permanentes & ſes modes accidentels. Ses qualités permanentes ſont la clarté, la préciſion, la juſteſſe, la correction, la facilité, l'abondance, la richeſſe, l'élégance, le naturel, la décence, le coloris & l'harmonie. Preſque toutes ces qualités ſont communes à la Poëſie, à l'élo-

quence, à l'hiſtoire, à la Philoſophie elle-même : car il n'eſt jamais inutile d'embellir la vérité ; & dans les choſes où le ſoin de plaire eſt le plus ſubordonné à celui d'inſtruire, le ſtyle ne dédaigne pas de ſe parer au moins négligemment.

J'appelle modes ou accidens du ſtyle ce qui le varie & le diſtingue de lui-même, comme ſes tours & ſes mouvemens, le ton que le ſujet lui donne le caractère que lui imprime la penſée, celui qu'il emprunte des mœurs, de la ſituation, de l'intention de celui qui parle. Tels ſont l'énergie, la véhémence, la naïveté, la délicateſſe, l'élévation, la ſimplicité, la légereté, la fineſſe, la gravité, la douceur, le coloris, l'harmonie, &c.

Commençons par les qualités habituelles. La premiere eſt la clarté.

Avant d'écrire, il faut ſe bien entendre & ſe propoſer d'être bien entendu. On croiroit ces deux régles inutiles à preſcrire : rien n'eſt plus commun cependant que de les voir négliger. On prend la plume avant que d'avoir démêlé le fil de ſes idées, & leur confuſion ſe répand dans le ſtyle. On laiſſe du vague & du louche

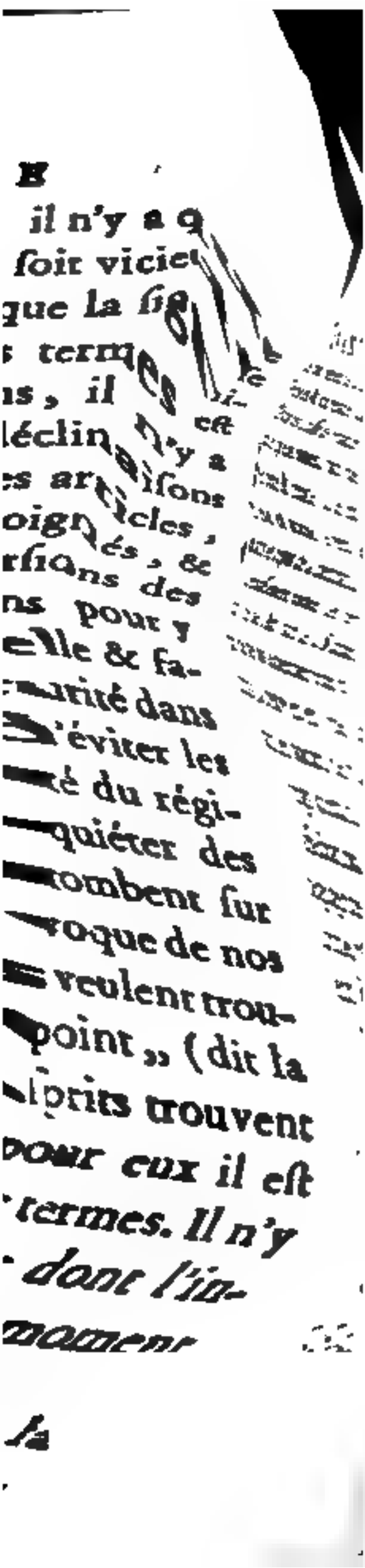
dans la penſée ; & l'expreſſion s'en reſſent.

Dans le ſtyle figuré, la clarté dépend de la tranſparence des images ; & nous allons bientôt examiner d'où vient qu'une image eſt claire ou qu'elle ne l'eſt pas. Il ne s'agit ici que du ſtyle ſimple.

Le termes vagues qui ne préſentent à l'eſprit aucune idée nette & diſtincte ſont les plus incompatibles de tous avec le ſtyle poëtique : on y a recours dans la ſtérilité, & alors le ſtyle n'eſt pas obſcur, il eſt vuide. C'eſt un vain bruit qui frappe l'oreille, & qui ne fait paſſer dans l'ame ni lumiere, ni ſentiment.

L'obſcurité réelle vient de l'indéciſion ou de la confuſion des rapports, & c'eſt de tous les vices du ſtyle le plus inexcuſable, au moins dans notre langue.

Il n'y a point de langue qui quelquefois ne manque à la penſée ; mais ſi la nôtre n'a pas de quoi tout exprimer avec la même grace & la même force, il n'eſt rien, j'oſe le dire, qu'elle ne rende avec clarté. J'avoue qu'elle a des équivoques inévitables, & qui veut chicaner en trouve mille dans l'ouvrage le mieux écrit. Mais, comme la



qués qui jettent de la confuſion dans les périodes & du trouble dans les eſprits. Pour cela il ſuffit de répandre ſes idées à meſure qu'elles naiſſent, tant que la ſource eſt pure & limpide ; & de leur donner, ſi elle eſt trouble, le tems de s'éclaircir dans le repos de la médiration.

L'entaſſement confus des périodes eſt un vice de l'Art, non de la Nature. Il ſuffit de ne pas le chercher pour n'y tomber jamais. La preuve en eſt, que dans le langage familier aucun de nous ne s'égare dans ces longs circuits de paroles ; & en général l'affectation nuit plus à la clarté, que la négligence.

Perſonne n'eſt aſſez inſenſé pour écrire à deſſein de n'être pas entendu ; mais le ſoin de l'être eſt ſacrifié au déſir de paroître fin, délicat, myſtérieux, profond : pour ne pas tout dire, on ne dit pas aſſez ; & de peur d'être trop ſimple, on s'étudie à être obſcur. Rien de plus mal-entendu que cette affectation dans les grandes choſes : rien de plus ridicule dans les petites.

„ Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait „ froid ? que ne me diſiez-vous il fait „ froid ? Eſt-ce un ſi grand mal d'être en- Labruyere.

arler comme devenir
mmunes à
plus ſage.
oſes tien-
faut-il re-
ıne façon
te ? Faut-il
ateſſes du
es conci-
ir briller à
vant elle.
l'on s'ex-
ır que je
'eſt de ſe
s, & de
ne ſi on

de ſes
ſavoir à
cité, de
& cela
ſerai de
ner un
claſſe

ſoi &

pour les Muſes. Je ne crois pas non plus, comme Caſtelvetro, qu'un Poëte doive écrire pour le commun du peuple, & s'interdire tout ce qui ſuppoſe des connoiſſances que le peuple n'a pas. La ſaine partie du public, la claſſe des eſprits cultivés par l'uſage du monde & familiers avec les ouvrages *d'agrément & de goût : voilà les vrais juges d'un Poéte, & le tribunal* devant lequel il doit ſe placer en écrivant. Il faut que la clarté de l'expreſſion ſoit pour eux *telle* qu'ils vous entendent, même ſans réflexion, & que la penſée frappe les eſprits comme le ſoleil frappe la vûe : *Ut in animum ratio tanquam ſol in oculos occurrat.* Quintil.

C'eſt peu d'être clair, il faut être précis : car tous les genres d'écrire ont leur préciſion ; & l'on va voir qu'elle n'exclut aucun des agrémens *du ſtyle. La préciſion* conſiſte à exprimer avec le moins de termes qu'il eſt poſſible une idée, une image, un ſentiment, ſans les mutiler ni les affoiblir. Son caractere eſt d'iſoler ſon objet de maniere qu'aucune idée voiſine n'en trouble la perception. La premiere difficulté qui ſe préſente eſt de réunir la préciſion & la clarté ; mais qu'on ne s'y trompe

J'obſerverai ſeulement qu'il en eſt des connoiſſances du Poëte comme des couleurs du Peintre, qui devoient être ſur la palette avant qu'il prenne le pinceau. C'eſt par un recueil beaucoup plus ample que le ſujet ne l'exige, qu'il ſe met en état de le maîtriſer & de l'aggrandir. Le plus beau ſujet, réduit à ſa ſubſtance, eſt peu de choſes: il n'eſt s'etend, ne s'embellit que par les lumiéres du Poëte; & dans une tête vuide il périra, comme le grain jetté ſur le ſable; au lieu que dans une imagination pleine & féconde, un ſujet qui ſembloit ſtérile ne devient que trop abondant, & c'eſt le plus beau défaut du génie.

Senec. *Illi qui tument, & abundantiâ laborant, plus habent furoris, ſed plus etiam corporis. Semper autem ad ſanitatem proclivius eſt quod poteſt, detractione curari. Illi ſuccurri non poteſt qui ſimul & inſanit & defecit*

CHAPITRE IV.

Du ſtyle Poëtique.

CE qui me diſtingue de Pradon (diſoit Racine,) c'eſt *que je ſçais écrire*. *Homere, platon, Virgile, Horace ne ſont* au-deſſus des autres Ecrivains (dit la Bruyere) que par leurs expreſſions & *par leurs images*. Sans prendre à la lettre l'aveu modeſte de Racine, ni l'opinion de la Bruyere, l'on doit regarder le *ſtyle* comme une partie eſſentielle de la Poëſie, & le talent de bien écrire comme le plus ſéduiſant de tous. Mais cet éloge ſi commun *cela eſt bien écrit*, eſt ſouvent auſſi *mal entendu qu'il eſt peu mérité.*

Diſtinguons dans le ſtyle poëtique *ſes qualités permanentes & ſes* modes acci*dentels. Ses qualités* permanentes ſont la *clarté*, la *préciſion*, la juſteſſe, la correction, *la facilité*, l'abondance, la richeſſe, l'élégance, *le naturel*, la décence, le co*loris* & l'harmonic. Preſque toutes ces qua*lités* ſont communes à la Poëſie, à l'élo-

quence, à l'hiſtoire, à la Philoſophie elle-même : car il n'eſt jamais inutile d'embellir la vérité ; & dans les choſes où le ſoin de plaire eſt le plus ſubordonné à celui d'inſtruire, le ſtyle ne dédaigne pas de ſe parer au moins négligemment.

J'appelle modes ou accidens du ſtyle ce qui le varie & le diſtingue de lui-même, comme ſes tours & ſes mouvemens, le ton que le ſujet lui donne le caractère que lui imprime la penſée, celui qu'il emprunte des mœurs, de la ſituation, de l'intention de celui qui parle. Tels ſont l'énergie, la véhémence, la naïveté, la délicateſſe, l'élévation, la ſimplicité, la légereté, la fineſſe, la gravité, la douceur, le coloris, l'harmonie, &c.

Commençons par les qualités habituelles. La premiere eſt la clarté.

Avant d'écrire, il faut ſe bien entendre & ſe propoſer d'être bien entendu. On croiroit ces deux régles inutiles à preſcrire ; rien n'eſt plus commun cependant que de les voir négliger. On prend la plume avant que d'avoir démêlé le fil de ſes idées, & leur confuſion ſe répand dans le ſtyle. On laiſſe du vague & du louche

dans la penſée ; & l'expreſſion s'en reſſent.

Dans le ſtyle figuré, la clarté dépend de la tranſparence des images ; & nous allons bientôt examiner d'où vient qu'une image eſt claire ou qu'elle ne l'eſt pas. Il ne s'agit ici que du ſtyle ſimple.

Le termes vagues qui ne préſentent à l'eſprit aucune idée nette & diſtincte ſont les plus incompatibles de tous avec le ſtyle poëtique : on y a recours dans la ſtérilité, & alors le ſtyle n'eſt pas obſcur, il eſt vuide. C'eſt un vain bruit qui frappe l'oreille, & qui ne fait paſſer dans l'ame ni lumiere, ni ſentiment.

L'obſcurité réelle vient de l'indéciſion ou de la confuſion des rapports, & c'eſt de tous les vices du ſtyle le plus inexcuſable, au moins dans notre langue.

Il n'y a point de langue qui quelquefois ne manque à la penſée ; mais ſi la nôtre n'a pas de quoi tout exprimer avec la même grace & la même force, il n'eſt rien, j'oſe le dire, qu'elle ne rende avec clarté. J'avoue qu'elle a des équivoques inévitables, & qui veut chicaner en trouve mille dans l'ouvrage le mieux écrit. Mais, comme la

Mothe l'a très-bien obſervé, il n'y a que l'équivoque de bonne foi qui ſoit vicieuſe dans le ſtyle. Toutes les fois que la ſignification ou le juſte rapport des termes eſt évidemment décidé par le ſens, il n'y a plus d'équivoque ; & ſi nos déclinaiſons ne ſont pas aſſez variées par les articles, pour indiquer des rapports éloignés, & concilier avec la clarté les inverſions des langues anciennes, nous avons pour y ſuppléer une conſtruction naturelle & facile, qui ne laiſſera jamais d'obſcurité dans le ſens, pourvu qu'on ait ſoin d'éviter les doubles rélations & l'ambiguité du régime. On ne doit donc pas s'inquiéter des critiques vaines & futiles qui tombent ſur nos homonimes & ſur l'équivoque de nos pronoms. „ Les beaux Eſprits veulent trou- „ ver obſcur ce qui ne l'eſt point „ (dit la Bruyere) ; mais les bons Eſprits trouvent clair ce qui eſt clair, & pour eux il eſt aiſé de lever l'équivoque des termes. Il n'y a pas dans Racine un ſeul vers dont l'intelligence coûte au Lecteur un moment de reflexion.

Il n'eſt pas moins facile d'éviter dans la contexture du ſtyle, les incidens compli-

qués qui jettent de la confuſion dans les périodes & du trouble dans les eſprits. Pour cela il ſuffit de répandre ſes idées à meſure qu'elles naiſſent, tant que la ſource eſt pure & limpide ; & de leur donner, ſi elle eſt trouble, le tems de s'éclaircir *dans le repos de la méditation.*

L'entaſſement confus des périodes eſt un vice de l'Art, non de la Nature. Il ſuffit de ne pas le chercher pour n'y tomber jamais. La preuve en eſt, que dans le langage familier aucun de nous ne s'égare dans ces longs circuits de paroles ; & en général, l'affectation nuit plus à la clarté, que la négligence.

Perſonne n'eſt aſſez inſenſé pour écrire à deſſein de n'être pas entendu ; mais le ſoin de l'être *eſt ſacrifié au déſir de paroître* fin, délicat, myſtérieux, profond : pour ne pas tout dire, on ne dit pas aſſez ; & *de* peur d'être trop ſimple, on s'étudie à être obſcur. Rien de plus mal-entendu que cette affectation dans les grandes choſes : rien de plus ridicule dans les petites.

„ Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait „ froid ? que ne me diſiez-vous il fait „ froid ? Eſt-ce un ſi grand mal d'être en- Labruyere.

„ tendu quand on parle, & de parler com-
„ me tout le monde ? „ Mais que devenir quand on n'a que des choſes communes à dire ? Se taire, c'eſt le parti le plus ſage. Cependant lorſque de belles choſes tiennent à des choſes communes, faut-il renoncer à exprimer celles-ci d'une façon nouvelle, ingénieuſe & piquante ? Faut-il s'interdire les fineſſes, les délicateſſes du ſtyle ? Non, il faut ſeulement les concilier avec la clarté ; ne pas vouloir briller à ſes dépens, & ne rien ſoigner avant elle. Quant au moyen de s'aſſurer ſi l'on s'exprime aſſez clairement, l'Auteur que je viens de citer nous l'indique : c'eſt de ſe mettre à la place de ſes Lecteurs, & de lire ſoi-même ſon ouvrage comme ſi on le voyoit pour la première fois.

Mais pour ſe mettre à la place de ſes Lecteurs, il faut les connoître, ſavoir à quel dégré de pénétration, de ſagacité, de fineſſe, leur intelligence peut aller ; & cela revient à la méthode que je ne ceſſerai de recommander : ſçavoir, de ſe former un auditoire en idée, compoſé de la claſſe d'hommes pour laquelle on écrit.

Ce n'eſt pas aſſez d'écrire *pour ſoi &*

pour les Muſes. Je ne crois pas non plus, comme Caſtelvetro, qu'un Poëte doive écrire pour le commun du peuple, & s'interdire tout ce qui ſuppoſe des connoiſſances que le peuple n'a pas. La ſaine partie du public, la claſſe des eſprits cultivés par l'uſage du monde & familiers avec les ouvrages *d'agrément & de goût : voilà les vrais juges d'un Poéte, & le tribunal* devant lequel il doit ſe placer en écrivant. Il faut que la clarté de l'expreſſion ſoit pour eux *telle* qu'ils vous entendent, même ſans réflexion, & que la penſée frappe les eſprits comme le ſoleil frappe la vûe : *Ut in animum ratio tanquam ſol in oculos occurrat.* Quintil.

C'eſt peu d'être clair, il faut être précis : car tous les genres d'écrire ont leur préciſion ; & l'on va voir qu'elle n'exclut aucun des agrémens *du ſtyle. La préciſion* conſiſte à exprimer avec le moins de termes qu'il eſt poſſible une idée, une image, un *ſentiment*, ſans les mutiler ni les affoiblir. Son caractere eſt d'iſoler ſon objet de maniere qu'aucune idée voiſine n'en trouble la perception. La premiere difficulté qui ſe préſente eſt de réunir la préciſion & la clarté ; mais qu'on ne s'y trompe :

pas : l'expreſſion la plus préciſe eſt la plus claire, lorſqu'elle eſt juſte, & c'eſt au moyen de la juſteſſe que la clarté ſe concile avec la préciſion. Je dirois, au moyen de la propriété, ſi je parlois du ſtyle philoſophique ; mais on ne doit pas l'exiger du ſtyle poëtique, & la juſteſſe lui ſuffit. Que l'expreſſion réponde exactement à la penſée, elle eſt claire & préciſe à la fois. Tout ce qui n'ajoûte pas à la lumiére de l'idée ou à la chaleur du ſentiment, l'intercepte ou la diſſipe ; & plus l'image eſt ramaſſée, plus l'impreſſion en eſt vive & diſtincte.

Un écueil plus dangereux pour la préciſion, c'eſt la ſéchereſſe ; mais émonder un bel arbre, ce n'eſt pas le mutiler ; c'eſt le délivrer d'un poids inutile :

Virgile. *Ramos compeſce fluentes.*

Voilà l'image de la préciſion. Que l'on eſſaye de retrancher un ſeul mot de ces Vers de Corneille.

Rome, ſi tu te plains que c'eſt là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puiſſe hair.

O regrets! ô reſpects! Ah qu'il eſt doux de plaindre

le ſort d'un ennemi quand il n'eſt plus à craindre!

On voit par-là que la préciſion, loin d'être ennemie de la facilité, en eſt la compagne fidelle. Un vers où tous les mots ſont appellés par la penſée & placés naturellement, ſemble être né au bout de la plume; un vers où des *incidens inutiles* viennent de force remplir la meſure, annonce la gêne & le beſoin.

Je ſais que rien n'eſt moins facile que de concilier ainſi la préciſion & la facilité; mais l'Art ſe cache, comme le ver-à-ſoie, ſous le tiſſu qu'il a formé.

La préciſion, comme on doit l'entendre, n'exclut ni la richeſſe, ni l'élegance du ſtyle. Voyez dans un deſſein de Bouchardon *ce trait qui décrit la figure d'une belle femme; il eſt auſſi moëlleux qu'il eſt pur: il ſuit dans ſes douces inflexions tous les contours de la Nature, & l'œil y trouve réunies l'exactitude & la liberté, la correction, la force & la grace.* Telle eſt encore la préciſion. Elle exclut des beautés ſans doute, mais des beautés étrangeres, ou nuiſibles à l'effet que Pon ſe propoſe. La préciſion du ſtyle du Poëte n'eſt

pas la préciſion du ſtyle du Philiſophe ou de l'Hiſtorien : le principe en eſt le même, ſavoir de tendre à ſon but par la voie la plus directe ; mais le ſtyle philoſophique a pour but d'enſeigner la vérité ; l'hiſtorique, de la tranſmettre ; le poëtique, de l'embellir. Tout ce qui rend l'idée plus lumineuſe, l'image plus vive ou plus touchante, le ſentiment plus naïf, la paſſion plus energique ; tout ce qui ajoute à la perſuaſion, à l'illuſion, aux moyens de ſéduire, & au plaiſir d'être ſéduit, n'eſt donc pas moins eſſentiel au ſtyle du Poëte, que l'eſt au ſtyle du Philoſophe ou de l'Hiſtorien, ce qui nous éclaire ſur la nature des choſes ou ſur la vérité des faits. Mais comment accorder la préciſion avec l'hyperbole ſi familiére en Poëſie ? La Fontaine va nous l'apprendre. S'il peint la guerre des vautours ;

Il plut du ſang (dit-il) je n'exagere point.

Et en effet il ſemble ne pas croire exagérer, quoiqu'il ajoute ;

Et ſur ſon roc Promethée eſpéra
De voir bien-tôt une fin à ſa peine.

L'hyperbole ne doit être ſenſible que pour celui qui écoute, & jamais pour celui qui parle : voilà ſa régle. Toutes les fois que l'expreſſion dit plus que l'on ne doit penſer naturellement, elle eſt fauſſe ; elle eſt juſte toutes les fois qu'elle n'excéde pas l'idée qu'on a, ou qu'on peut avoir. *C'eſt dans cette vérité relative que* conſiſte la préciſion de l'hyperbole même. Ce qu'on a répété cent fois, *qu'elle dit plus pour ne pas dire moins* (a) *qu'elle viſe plus haut que le but pour y atteindre* ; tout cela, dis-je, ſe réduit à ce principe invariable, Que chacun doit parler d'après ſa penſée, & peindre les choſes comme il les voit. Celui qui ſoupiroit de voir Louis XIV. trop à l'étroit dans le Louvre, & qui *diſoit pour ſa raiſon ;*

Une ſi grande Majeſté
A trop peu de toute la terre :

Le penſoit-*il* ? *Pouvoit-il* le penſer ? C'eſt *la pierre de touche* de l'hyperbole.

Le Poëte qui fait gloire de préférer une expreſſion laconique, mais froide & ſeche

(a) *Extra fidem non extra modum.* Quintil.

& ſans couleur, à une expreſſion moins ſerrée, mais revêtue d'éclat & de grace, tombe dans l'excès oppoſé & manque à la fois de goût & de ſens. N'eſt-ce que pour parler à l'eſprit qu'il eſt Poëte ? la richeſſe, le coloris, l'élégance du ſtyle poëtique en ſont la parure.

Il n'y a que les choſes dont la ſimplicité fait le charme, ou dont la beauté naturelle eſt au-deſſus des ornemens, qui gagnent, ſi je l'oſe dire, à ſe laiſſer voir toutes nues ; & c'eſt la réponſe à la critique qu'on a faite du ſtyle enchanteur de Quinaut.

„ On reproche à Quinaut la foibleſſe „ de ſes vers (dit M. Racine le fils), par- „ ce qu'en effet, quoique fécond en ſenti- „ ment & ſouvent heureux en penſées, il „ ne s'éleve preſque jamais par l'expreſ- „ ſion. Je n'examine point s'il auroit dû „ s'élever d'avantage (pourſuit M. Racine) „ & ſi les vers faits pour être mis en chant „ doivent avoir une certaine molleſſe. Je „ me contente d'obſerver que la verſifica- „ tion de Quinaut, pleine de ſentimens, „ eſt preſque toujours dépouillée d'images. „ Il fait dire au vieux Égée qui ſe flatte

vieil-

jeu-

idée

:
ente

que
lui-

oire :
né »
toire
s *les*
pas
Ra-
aux
e de
ême
dans
ienté,
ne du

pathétique : l'expreſſion qui les peint leur ſuffit ; & ce que diſent ces vers,

Je ſuis Roi, belle Princeſſe,
Et Roi victorieux,

n'avoit pas plus beſoin d'être relevé par une image, que ce vers d'Agrippine à Burrhus,

Moi fille, femme, ſœur & mere de vos maîtres.

Je ne conçois pas même comment M. Racine le fils reproche au ſtyle de Quinaut d'être dénué d'images, lui qui en citant un morceau d'Andromaque comme un modéle du ſtyle tragique, a fait cette réflexion en éloge : » On ne trouve dans ces » vers ni images, ni figures, ni épithetes : » les expreſſions y ſont auſſi naturelles que » les ſentimens ; la rime ſeule les diſtingue » de la proſe ; & cependant ils ſont toujours » nobles & harmonieux ». Il eût été ſi juſte & ſi naturel de louer de même les vers de Quinaut !

Jules Scaliger compare les ornemens du ſtyle à l'armure d'un ſoldat, à la robe d'un Sénateur & à un habit de fête ; mais tout cela eſt inutile lorſqu'on veut peindre

Hercule ou Vénus : j'entends par-là, une penſée qui porte avec elle ſa force ou ſa grace.

Il y a donc une abondance ſtérile à éviter en écrivant : elle conſiſte à ſe répandre en détails & en ornemens ſuperflus, ou à tourner en divers ſens la même idée afin qu'elle *ſemble ſe multiplier ; au-lieu* que l'abonadance réelle conſiſte dans l'affluence ménagée & la ſage diſtribution des termes aſſortis à l'idée, au ſentiment à l'image que l'on doit rendre.

La Richeſſe du ſtyle en eſt l'abondance unie à l'éclat : on la reconnoît à la pompe & à la nobleſſe des détails ; mais il faut diſtinguer encore une richeſſe ſuperficielle & une richeſſe de fond.

L'une *eſt dans* le choix des images qui éclatent le plus à la vûe, comme quand on dit, *l'or moiſſons, l'émail des prairies, la pourpre des côteaux, les campagnes d'azur, des perles de roſée, des diamans liquides*, &c. cette richeſſe éblouit trop ſouvent les jeunes Poëtes. Répandue avec profuſion elle perd beaucoup de ſon prix. Il faut en uſer avec ſobriété, ſur-tout ne pas ſe perſuader que cela ſeul ſoit de la Poëſie.

L'autre consiste dans le nombre des idées qu'un seul mot reveille, dans les rapports qu'il embrasse, dans l'importance & la grandeur des objets qu'il rappelle à l'esprit. Virgile, après avoir présenté dans les champs Élisées l'assemblée des gens de bien, fait d'un seul trait l'éloge de Caton, en disant qu'il y préside.

His dantem jura Catonem.

Dans la Henriade, l'union des deux puissances dans les mains du souverain Pontife & ce que l'une communique à l'autre d'imposant & de redoutable, est exprimé en deux mots.

Le trône est sur l'autel.

L'expression est riche, lorsque dans une seule image elle réunit plusieurs qualités de l'objet qu'elle veut peindre : *un sceptre d'airain*, par exemple, annonce l'inflexibilité de l'ame d'un tyran & le poids accablant de son regne ; *un cœur de marbre* nous présente la froideur & la dureté ; *une ame de feu* rassemble la chaleur, l'activité, la rapidité, l'élévation des sentimens & des idées ; dans *les roses de la jeunesse* on

voit la fraîcheur, l'éclat, l'agrément, le peu de durée de ce bel âge. L'expreſſion eſt plus riche encore lorſqu'elle fait tableau : ainſi pour peindre la mort du juſte, La fontaine ne dit que deux mots, mais ils ſont ſublimes.

Rien ne trouble ſa fin : c'eſt le ſoir d'un beau jour.

Geſſner appelle le printems *le gracieux matin de l'année.* En général la fécondité de l'expreſſion en fait la richeſſe : plus elle donne à penſer, à imaginer, plus elle eſt riche.

La richeſſe devient magnificence dans les grandes choſes, comme dans cette image de David. » L'Eternel abaiſſera les » cieux ; il *deſcendra* ; *un nuage épais lui* » ſervira de marche-pied ; aſſis ſur un » Chérubin, il prendra ſon eſſor : ſon vol « ſurpaſſera la rapidité des vents ». Et dans celle-ci du même Prophete : » L'Eternel a » placé au milieu des cieux le pavillon du » ſoleil ; & cet aſtre brillant, tel qu'un » époux qui ſort de ſon lit nuptial, s'élan- » ce plein de joie pour parcourir à pas de » géant ſa carriere.

Dans le Poëme de Milton, le chef des légions infernales éleve ſon front au-deſſus de l'abîme, » ſon front (dit le Poëte) cicatriſé par la foudre »

Dans l'Illiade, l'Olympe ébranlé d'un mouvement du ſourcil de Jupiter, eſt le modèle de la magnificence.

Le mot de Louis XIV, „ Il n'y a plus de » Pyrenées „, eſt digne d'être placé parmi ces exemple d'une expreſſion magnifique.

La richeſſe eſt de tous les ſtyles; la magnificence n'eſt pas du ſtyle héroïque, dans l'entouſiaſme, ou dans la Peinture du merveilleux.

Le Poéte eſt quelquefois magnifique dans les petites choſes, mais en badinant & ce contraſte des deux extrêmes eſt très-piquant dans ſa naïveté :

Le Phaéton d'une voiture à foin,

dit Lafontaine.

Un Anier, ſon ſceptre à la main,
Menoit, en Empereur Romain,
Deux courſiers à longues oreilles.

dit le même Poéte.

Comme il ſonna la charge il ſonne la victoire,

dit-il encore, & ſon heros *eſt* un moucheron. Ce badinage demande non-ſeulement un goût exquis, mais un génie qui maîtriſe l'art & qui ſe joue avec la Nature.

Quelquefois auſſi le Poéte releve & annoblit les petits objets par cet eſprit philoſophique *qui voit les prodiges de la Nature dans un inſecte. Il ne faut pas croire*, par exemple, que ce ſoit en badinant que Virgile a pris le haut ton en parlant des *mœurs* & des loix des abeilles; & ſon enthouſiaſme ne nous gagne que parce qu'il eſt de bonne foi. C'eſt une choſe ſinguliere que la chaleur avec laquelle ce ſentiment ſe communique lorſqu'il eſt naturel & ſincere. Il n'y a rien qu'il ne puiſſe annoblir. « Ce n'eſt pas » ici, diſoit un Chimiſte célèbre à ſes » diſciples dans une leçon ſur les ſels » végétaux, ce n'eſt pas ici, c'eſt dans » *les foſſes* de Mommartre qu'on voit la » Nature travailler en grand. » Il le diſoit avec cette admiration qui ſemble dégager l'ame de ſes liens & l'élever au-deſſus de la repugnance des ſens. Alors l'image la plus révoltante loin de nous

bleſſer nous ravit : c'eſt l'effet de l'enthouſiaſme.

L'élégance ſuppoſe l'exactitude, la juſteſſe & la pureté, c'eſt-à-dire, la fidélité la plus ſévère aux regles de la langue, aux ſens de la penſée, aux loix de l'uſage & du goût, accord d'où réſulte la correction du ſtyle; mais tout cela contribue à l'élégance & n'y ſuffit pas. Elle exige encore une liberté noble, un air facile & naturel, qui, ſans nuire à la correction, en déguiſe l'étude & la gêne. Le ſtyle de Deſpréaux eſt correct; celui de Racine & de Quinaut eſt élégant. » L'élégance conſiſte (dit l'Auteur des Sy- » nonymes François) dans un tour de » penſée noble & poli, rendu par des » expreſſions chatiées, coulantes & gra- » cieuſes à l'oreille. » Diſons mieux : c'eſt la réunion de toutes les graces du ſtyle, & c'eſt par-là qu'un ouvrage relu ſans ceſſe eſt ſans ceſſe nouveau. Mais les graces du ſtyle dépendent ſur-tout de ſes mouvemens, & nous n'en ſommes pas encore là. Suivons le fil de nos idées.

La langueur & la moleſſe du ſtyle ſont les écueils voiſins de l'élégance, & parmi

ceux qui la recherchent, *il en eſt peu* qui les évitent : pour donner de *l'aiſance* à l'expreſſion, ils la rendent lâche & diffuſe ; leur ſtyle eſt poli, mais efféminé. *La premiere cauſe de cette foibleſſe* eſt dans la maniere de concevoir & de ſentir. Tout ce qu'on peut exiger de l'élégance, c'eſt de ne pas énerver *le ſentiment ou la penſée ; mais on* ne doit pas s'attendre qu'elle donne de la chaleur ou de la force à ce qui n'en a pas.

La vérité, le naturel, la décence du ſtyle, ſont des qualités rélatives & qui font partie de l'imitation.

La vérité conſiſte à faire parler à chacun ſon langage ; le naturel, à dire ou à faire dire ce qui ſemble avoir dû ſe *préſenter d'abord ſans étude & ſans réflexion ; la décence, à dire les choſes* comme il *convient & à celui qui parle & à ceux qui l'écoutent.*

Le *point eſſentiel* & difficile eſt de concilier *l'élégance* avec le naturel, la vérité avec la décence. L'élégance ſuppoſe le choix de l'expreſſion ; or, le moyen de choiſir quand l'expreſſion natu-

relle eſt unique ? le moyen d'accorder cette vérité, ce naturel, avec toutes les convenances des mœurs, de l'uſage & du goût ; avec ces idées factices de bienſéance & de nobleſſe, qui varient d'un ſiécle à l'autre, & qui font loi dans tous les tems ? Comment faire parler naturellement un villageois, un homme du peuple, ſans bleſſer la délicateſſe d'un monde poli, cultivé ?

C'eſt-là, ſans doute, une des plus grandes difficultés de l'Art, & peu de Poëtes ont ſu la vaincre. Toutefois il y en a deux moyens : le choix des idées & des choſes ; & le talent de placer les mots. Le ſtyle n'eſt le plus ſouvent bas & commun que par les idées. Dire comme tout le monde ce que tout le monde a penſé, ce n'eſt pas la peine d'écrire ; vouloir dire des choſes communes d'une façon nouvelle & qui n'appartienne qu'à nous, c'eſt courir le riſque d'être précieux & affecté, peu naturel ; dire des choſes que nous avons tous confuſément dans l'ame, mais que perſonne encore n'a pris ſoin de démêler, d'exprimer, de placer à propos, les dire dans les termes les plus ſimples,

&

& en apparence les moins recherchés, c'eſt le moyen d'être à la fois naturel & ingénieux.

Le ſage eſt ménager du tems & des paroles.

Qui ne l'eût pas dit comme Lafontaine ? qui n'eût pas dit comme lui ,

Qu'un ami véritable eſt une douce choſe ?
Qu'il cherche nos beſoins au fond de notre
cœur ?

ou *plûtôt* qui l'eût dit avec cette vérité ſi touchante ?

Le moyen le plus sûr d'avoir un ſtyle à ſoi ; ce ſeroit de s'exprimer comme la Nature, & le Poéte que je viens de citer en eſt la preuve & l'exemple ; mais ſi *le vrai ſeul eſt aimable* , il faut avouer qu'il ne l'eſt pas *toujours. Il eſt donc important* de choiſir dans la Nature des détails dignes de plaire , & dont l'expreſſion naïve & ſimple n'ait rien de groſſier ni de bas : par exemple , tout ce qu'on peint des mœurs des villageois doit être vrai ſans être dégoûtant , & il y a moyen de donner à ces détails de la grace & de la nobleſſe.

Il en eſt du moral comme du phyſique ; & ſi la Nature eſt choiſie avec goût, les mots qui doivent l'exprimer ſeront décens & gracieux comme elle. J'expliquerai mieux ce précepte en parlant du choix de la belle Nature. L'art de placer, d'aſſortir les mots, de les relever l'un par l'autre, de ménager à celui qui manque de clarté, de couleur, de nobleſſe, le reflet d'un terme plus noble, plus lumineux, plus coloré, cet Art, dis-je, ne peut ſe preſcrire : voyez ce que deviennent les inſtrumens du labourage dans ces mots de Pline l'ancien, *gaudente terrâ vomere laureato & triumphali aratro*. Je ſuis bien loin de croire avec le P. Bouhours, qu'il y ait de la baſſeſſe dans cette penſée de Bacon, " que l'argent eſt comme le fu-„ mier, qui ne profite que quand il eſt „ répandu „. Si le Philoſophe y trouvoit quelque choſe de vil, ce n'étoit pas le fumier, ce tréſor du Laboureur, ce précieux aliment des campagnes. Il faut avouer cependant que ce n'eſt pas ſur les idées philoſophiques, mais ſur l'opinion populaire que le Poëte doit ſe régler ; & combien de détails intéreſſans ſont per-

dus faute de moyens pour les annoblir ? Je n'en citerai que deux exemples. Dans tout l'éclat des fêtes qu'on a données pour la *convaleſcence du Roi*, y a-t'il rien de *ſi beau* que le Tableau du Peuple de Paris baiſant la botte du Courier qui lui rendoit l'eſpérance, & embraſſant, dans *l'ivreſſe de ſa joie & de ſon amour*, *les* jambes mêmes du cheval qui portoit ce Courier deſiré ? y a-t-il rien de plus touchant que de voir, au milieu des illuminations publiques, l'un de ces enfans, qui, dans le plus vil emploi, jouiſſent de la confiance des citoyens & la méritent, un Savoyard, François par le cœur, partager une chandelle en quatre, & faire ainſi, ſelon ſes moyens, une illumination ſur les quatre coins de ſa ſellette, le ſeul eſpace qui fût à *lui* ? La Poëſie héroïque ne dira rien de plus digne d'attendrir la poſtérité ; mais une botte, un cheval de poſte, une chandelle, une ſellette de Savoyard, ne ſont pas des mots, des détails dignes d'elle : à peine oſera-t-elle les indiquer vaguement. C'eſt-là cependant qu'il ſeroit beau de concilier le précieux de la vérité avec la décence

du ſtyle ; mais cet Art, c'eſt l'étude & l'exercice qui le donnent, ſecondés du talent ſans lequel l'exemple eſt infructueux, & le travail même inutile.

On demande pourquoi il eſt des Auteurs dont le ſtyle a moins vieilli que celui de leurs contemporains ? En voici la cauſe : il eſt rare que l'uſage retranche d'une langue les termes qui réuniſſent l'harmonie, le coloris, & la clarté. Quoique biſarre dans ſes déciſions, l'uſage ne laiſſe pas de prendre aſſez ſouvent conſeil de l'eſprit, & ſur-tout de l'oreille : on peut donc compter aſſez ſur le pouvoir du ſentiment & de la raiſon pour garantir, qu'à mérite égal, celui des Poëtes qui dans le choix des termes aura le plus d'égard à la clarté, au coloris, à l'harmonie, ſera celui qui vieillira le moins.

Un ſort oppoſé attend ces Ecrivains qui s'empreſſent à ſaiſir les mots dès qu'ils viennent d'éclore & avant même qu'ils ſoient reçus. Ces mots que Labruyere appelle *aventuriers*, qui font d'abord quelque fortune dans le monde, & qui s'éclipſent au bout de ſix mois, ſont dans le ſtyle, comme dans les tableaux ces

couleurs brillantes & fragiles, qui après nous avoir séduits quelque tems, noircissent & font une tache. Le secret de Pascal est d'avoir bien choisi ses couleurs.

Le Dictionnaire d'un Poëte, ce sont *les* Poëtes eux-mêmes, les Historiens & les Orateurs qui ont excellé dans l'art d'écrire. *C'est là qu'il doit étudier les finesses, les délicatesses*, les richesses de sa langue; non pas à mesure qu'il en a besoin, mais avant de prendre la plume; non pas pour se faire un style des débris de leurs phrases & de leurs vers mutilés, mais pour saisir avec précision le sens des termes & leurs rapports, leur opposition, leur analogie, leur caractère & leurs nuances, l'étendue & les limites des idées qu'on y attache, *l'art de les placer, de les combiner, de les faire valoir l'un par l'autre*; en un mot, *d'en former un tissu, où la Nature vienne se peindre, comme* sur la toile, *sans que l'Art paroisse* y avoir mis la main. Pour cela, je le répete, ce n'est pas assez *d'une* lecture indolente & superficielle, *il faut une étude sérieuse & profondement réfléchie.* Cette étude seroit pénible autant qu'ennuyeuse si elle étoit

iſolée ; mais en étudiant les modéles on étudie tout l'Art à la fois, & ce qu'il a de ſec & d'abſtrait s'apprend ſans qu'on s'en apperçoive, dans le tems même qu'on admire ce qu'il a de plus raviſſant.

Le ſtyle change de modes ſelon les genres de Poéſie ; nous l'allons voir en les parcourant. Ici je me borne à donner une idée de ces qualités accidentelles du ſtyle que j'appelle modes.

On diſtingue d'abord trois tons ou degrés dans le ſtyle : l'humble, le ſublime & le tempéré.

Ces caractères lui ſont donnés, moins par les mots que par les choſes ; mais quoiqu'il y ait mille façons de parler communes aux trois modes que je vais définir ; il y en a mille auſſi qui conviennent à l'un mieux qu'à l'autre. Suppoſons la même choſe à exprimer : ce qui dans la bouche d'un homme affligé ſeroit l'expreſſion la plus naturelle, paroîtra foible & nud dans le ſtyle du Poëte ; & ce qui dans le récit tranquille du Poëte fait une grace, une beauté de ſtyle, ſeroit trop recherché, trop fleuri dans les plaintes d'un homme affligé. Andromaque &

Homere ne doivent pas raconter de même le combat d'Achille & d'Hector. Voyez dans Mérope combien le récit d'Égiſte eſt ſimple & modeſte, combien celui de la mort de Poliphonte eſt élevé. L'un eſt dans la bouche d'un héros, mais d'un héros inconnu à lui-même, accuſé, chargé de fers, interrogé comme un vil criminel; l'autre eſt dans la bouche d'un ſimple confident, mais dans l'enthouſiaſme de la joie & dans ces mouvemens de l'ame qui font les hommes éloquens.

Le ſtyle humble eſt de tous les genres & il n'exclut pas la nobleſſe. C'eſt le langage naturel des paſſions qui nous abattent: c'eſt ainſi que s'exprime l'innocence craintive & la vertu dans le malheur.

Telephus & Peleus, cum pauper & exul uterque. Horat.

Il eſt ſimple, négligé timide: il ne recherche aucune parure; il ne connoît que les fleurs des champs, celles qui naiſſent d'elles-mêmes & que l'on peut cueillir en chemin. Mais qu'on y prenne garde, la négligence du ſtyle n'eſt rien moins que l'incorrection. J'entends louer quelque

fois des fautes que l'on érige en graces ; vain préjugé : dès qu'on parle une langue, il faut s'en impoſer les loix. Il eſt auſſi indiſpenſable, dans le ſyſtême de la Poëſie, de s'exprimer correctement, qu'il l'eſt en Muſique de chanter juſte. La négligence qui fait une grace de ſtyle eſt donc celle des ornemens & non pas celle des regles. Une licence légère eſt une légére faute, qui peut être aiſément rachetée ; mais la preuve que c'eſt une tache, c'eſt le beſoin de l'effacer par un agrément de plus, à l'ombre duquel on permet qu'elle paſſe.

Horat. *Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis* (a).

C'eſt ainſi que penſe le public judicieux ; mais ſon indulgence éclairée diſſimule une faute ſans l'autoriſer ; & de ce qu'on applaudit les beaux vers de Racine avec les incorrections qu'on y a obſervées, il ne s'enſuit pas que ces incorrections ſoient un privilege de la Poëſie, comme on a voulu nous le faire entendre.

(a) Dans des vers remplis de beautés
Je pardonne aiſément quelques tâches legéres.

Ce qu'on appelle le ſtile ſublime appartient aux grands objets, & à l'eſſor le plus élévé des ſentimens & des idées. Que l'expreſſion réponde à la hauteur de la penſée, elle en a la ſublimité. Supposez donc aux penſées un haut dégré d'élévation : ſi l'expreſſion eſt juſte, le ſtyle *eſt ſublime. Si le mot le plus ſimple eſt auſſi le plus clair & le plus ſenſible*, le ſublime ſera dans la ſimplicité : ſi le terme figuré embraſſe mieux l'idée & la préſente plus vivement le ſublime ſera dans l'image. « Tout étoit Dieu ex- Boſſuet.
» cepté Dieu même » ; voilà le ſublime dans le ſimple. « L'Univers alloit s'en- Idem.
» fonçant dans les ténébres de l'idolâ-
» trie » ; voila le ſublime dans le figuré.

Le rôle de Cornélie & celui de *Joad* ſont dans le *ſtyle ſublime ; & pour ſe* monter à ce haut ton, il faut commencer par y élever ſon ame. « Il n'y
» a point de ſtyle ſublime (dit un Phi- M. d'A-
» loſophe de nos jours), c'eſt la choſe lembert.
» qui doit l'être. Et comment le ſtyle
» pourroit-il être ſublime ſans elle ou
» plus qu'elle » ? En effet, de grands mots & de petites idées ne ſont jamais

que de l'enflure. La force de l'expreſſion s'évanouit ſi la penſée eſt trop foible qu trop légère pour y donner priſe.

Lucret. *Ventus ut amittit vires, niſi robore denſæ*
Occurrant ſylvæ, ſpatio diffuſus inani (a).

De ce ſublime conſtant & ſoutenu qui peut régner dans un Poëme comme dans un morceau d'Eloquence, on a voulu, en abuſant de quelques paſſages de Longin, diſtinguer un ſublime inſtantané, qui frappe, dit-on, comme un éclair; on prétend même que c'eſt-là le caractère du vrai ſublime, & que la rapidité lui eſt ſi naturelle qu'un mot de plus l'anéantiroit. On en cite quelques exemples que l'on ne ceſſe de répéter, comme le *moi* de Médée, le *qu'il mourût* du vieil Horace, la réponſe de Porus, le blaſphême d'Ajax, le *fiat lux* de la Genéſe; encore n'eſt-on pas d'accord ſur l'importante queſtion, ſi tel ou tel de ces traits eſt ſublime. Laiſſons-là ces diſputes de mots. Tout ce qui porte nos idées au plus haut dégré poſ-

(a) Comme le vent perd ſes forces, répandu dans un eſpace vuide s'il ne rencontre d'épaiſſes forêts.

ſible d'étendue & d'élévation, tout ce qui ſe ſaiſit de notre ame & l'affecte ſi vivement que la ſenſibilité réunie en un point laiſſe toutes ſes facultés comme *interdites* & ſuſpendues, tout cela, dis-je, ſoit qu'il opère ſucceſſivement ou ſubitement, eſt ſublime dans les choſes, & *le ſeul mérite du ſtyle eſt de ne pas* les affoiblir, de ne pas nuire à l'effet qu'elles produiroient ſeules, ſi les ames ſe communiquoient ſans l'entremiſe de la parole.

Homines ad deos nullâ re propiùs accedunt quam ſalute hominibus dandâ. Il y a peu de penſées plus ſimplement exprimées, & certainement il y en a peu d'auſſi ſublimes que celle-là. Cic. pro Lig.

Le mot le plus ſimple, le plus familier ſuffit quelquefois au ſublime. Lafontaine ayant perdu Mme. de Laſabliere, rencontre M. d'Hervart ſon ami. « Mon cher Lafontaine, (lui dit cet honnête homme) j'ai ſu le malheur qui vous eſt arrivé: vous étiez logé chez Madame de Laſabliere; elle n'eſt plus; j'allois vous propoſer de venir loger chez moi ». *J'y allois*, répondit La-

fontaine. Dans le Macbeth de Shakeſpeare on annonce à Macduff que ſon château a été pris, & que Macbeth y a fait maſſacrer ſa femme & ſes enfans. Macduff tombe dans une couleur morne: ſon ami veut le conſoler; il ne l'écoute point, & méditant ſur les moyens de ſe venger de Macbeth, il ne dit que ces mots terribles, *il n'a point d'enfans!*

Dans Sophocle, Œdipe voyant arriver les enfans qu'il a eu de ſa mere, il leur tend les bras & leur dit: *Approchez, embraſſez votre.....* Il n'acheve pas, & le ſublime eſt dans la réticence.

Qelquefois même le ſublime ſe paſſe de paroles: la ſeule action peut l'exprimer. Le Silence alors reſſemble au voile qui, dans le tableau de Timante, couvroit le viſage d'Agamemnon, ou à ces feuillets déchirés par la Muſe de l'Hiſtoire, dans le fameux tableau de Chantilly. C'eſt par le ſilence que dans les enfers Ajax répond à Uliſſe & Didon à Ænée (*a*); & c'eſt l'expreſſion la plus

(*a*) *Illa ſolo fixos oculos averſa tenebat,*
Nec magis incepto vultum ſermone movetur
Quam ſi dura ſilex.

ſublime de l'indignation & du mépris. Mais pourquoi recourir aux Poëtes ? De vieux ſoldats qu'on envoyoit à la mort pour une faute contre la diſcipline, en paſſant devant M. de Turenne, lui découvrent leur ſein criblé de coups : cela vaut bien une harangue. M. L** , après une bataille, trouve un Grenadier aſſis au pied d'un arbre, enveloppé dans ſon manteau, lequel lui dit tranquillement : Mon Général, faites enlever & ſécourir ces bleſſés à qui l'on peut ſauver la vie. Et vous, mon ami, lui démanda l'Officier, vous ne penſez pas à vous même ? Le Grenadier pour réponſe, leve ſon manteau & lui fait voir qu'il a eu les deux cuiſſes emportées par un boulet de canon.

Deux Soldats vont viſiter le tombeau du Maréchal de ſaxe : là dans le ſilence du reſpect & de la conſternation, ils tirent leur ſabre, le paſſent ſur la pierre qui couvre les reſtes de ce grand homme, & ſe retirent ſans ſe parler. Qu'on tâche d'exprimer plus hautement avec des paroles la confiance qu'ils avoient en lui. Tout cela prouve que

le ſublime n'eſt pas dans les mots : l'expreſſion y peut nuire ſans doute ; mais elle n'y ajoute jamais. On dira que plus elle eſt ſerrée plus elle eſt frappante ; j'en conviens. & l'on en doit conclure, que la préciſion eſt eſſentielle au ſtile ſublime comme au ſtile énergique & pathétique en général ; mais la préciſion n'exclut pas les gradations, les développemens qui ſont eux-mêmes quelquefois le ſublime. On cite comme ſublime, & avec raiſon, le *qu'il mourût* du vieil Horace ; mais on ne fait pas réflexion que ces mots doivent leur force à ce qui les précéde. La ſcène où ils ſont placés eſt comme une pyramide dont ils couronnent le ſommet. On vient annoncer au vieil Homere que de ſes trois fils deux ſont morts & l'autre a pris la fuite. Son premier mouvement eſt de ne pas croire que ſon fils ait eu cette lâcheté.

Non, non, cela n'eſt point ; on vous trompe, Julie :
Rome n'eſt point ſujette, ou mon fils eſt ſans vie.
Je connois mieux mon ſang, il fait mieux ſon devoir.

On l'assure que se voyant seul il s'est échappé du combat. Alors à la confiance trompée succede l'indignation.

Et nos Soldats trahis ne l'ont pas achevé!

Camille présente à ce récit, donne des larmes à ses freres.

HORACE.

Tout beau, ne les pleurez pas tous:
Deux jouissent d'un sort dont leur pere est jaloux.
Que des plus nobles fleurs leur tombe soit couverte:
La gloire de leur mort m'a payé de leur perte.
Pleurez l'autre, pleurez l'irréparable affront
Que sa fuite honteuse imprime notre front;
Pleurez le deshonneur de toute notre race,
Et l'oprobre éternel qu'il laisse au nom d'Horace.

JULIE.

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

HORACE.

Qu'il mourût.

Ce qui est sublime dans cette scène, ce n'est pas seulement cette réponse; c'est

toute la ſcéne, c'eſt la gradation des ſentimens du vieil Horace, & le développement de ce grand caractère dont le *qu'il mourût* n'eſt qu'un dernier éclat.

On voit par cet exemple ce qui diſtingue les deux genres de ſublime, ou plutôt ce qui les réunit en un ſeul. Tous les deux élevent l'ame au-deſſus d'elle-même, l'un par un choc imprévû, ſoudain; l'autre par une impulſion ſucceſſive, & qui dans ſes progrès ſuit la loi des mouvemens accélérés.

On vient de nous donner la traduction des funerailles de Clarice. C'eſt la nature toute ſimple; aucun des traits de ce tableau n'eſt ſurprenant, inattendu; & le tableau dans ſon enſemble, eſt du ſublime s'il en fut jamais. Ce n'eſt point par ſurpriſe que l'ame en eſt ſaiſie; elle eſt amenée par une gradation inſenſible, juſqu'à ce point d'attendriſſement où les ſanglots nous étouffent, où les larmes nous inondent, où l'ame ſuccombe au ſentiment délicieux de ſa douleur.

Les anciens ſemblent avoir reſervé tous les ornemens du ſtyle pour le tempéré. Il en eſt plus ſuſceptible en effet que le

ſtyle humble, & il en a beſoin *plus que* le ſublime. Ces ornemens ſont ce *que* les Grammairiens & les Rhéteurs appellent *tropes* ou figures de mots.

» *L'expreſſion figurée* (dit M. du Marſais) eſt ordinairement plus vive & » plus agréable quand elle eſt employée » à *propos*, *parce qu'elle reveille plus* » *d'une image. Elle attache ou amuſe* » l'imagination : & donne aiſément à » deviner à *l'eſprit* ». Comme le *Philoſophe* que je viens de citer à développé cette partie, de maniere à n'y laiſſer rien à déſirer, je renvoye à ſon *livre des tropes*, & je ne me réſerve que deux ſortes de métaphores à examiner dans la ſuite, celle qui donne de l'ame au corps, & celle qui donne du corps à la *penſée*.

Quand à *l'uſage des tropes*, *je ne ferai que rappeller ce qu'il en a* dit lui-même : « *On ne doit s'en ſervir que* » que *lorſqu'ils ſe préſententent naturelle-* » *ment à l'eſprit*, qu'ils ſont tirés du ſu- » jet, *que les idées acceſſoires* les font » naître *ou que les bienſéances* les inſ- » *pirent*. Ils plaiſent alors ; mais il ne faut

» point les aller chercher dans la vûe de » plaire ».

Au nombre des modes du ſtyle ſont compriſes, comme je l'ai dit, les qualités qui le varient & le diſtinguent de lui-même.

L'énergie conſiſte à preſſer en peu de mots le ſentiment ou la penſée, pour l'exprimer avec plus de force, & lui donner plus de reſſort. Tels ſont ces vers de Léontine dans Héraclius :

Dans le fils d'un tyran l'odieuſe naiſſance,
Mérite que l'erreur arrache l'innocence :
C'eſt à de telles mains qu'il nous faut recourir ;
C'eſt par-là qu'un tyran eſt digne de périr,
Et le couroux du ciel, pour en purger la terre,
Nous doit un parricide au défaut du tonnerre.

& de Cléopatre dans Rodogune :

Tombe ſur moi le ciel pourvu que je me venge...
Si je verſe des pleurs, ce ſont des pleurs de rage...
Puiſſe naître de vous un fils qui me reſſemble! .....
Je maudirois les dieux s'ils me rendoient le jour.

& de Camille dans les Horaces :

Voir le dernier Romain à ſon dernier ſoupir,
Moi ſeule en être cauſe, & mourir de plaiſir.

Souvent l'énergie eſt dans la force que l'image communique à l'idée.

Animum rege, qui niſi paret, Horat.
Imperat: hunc frenis, hunc tu compeſce catena.

Catilina dit, en ſortant du Sénat, où il venoit d'être dénoncé, *Incendium ruinâ opprimam.*

Souvent auſſi l'énergie réſulte du contraſte des idées : rien de plus frappant qu'une expreſſion ſimple qui réunit en deux mots les extrêmes oppoſés.

Nunc ſeges ubi Troja fuit.

Des Prêtres fortunés foulent d'un pied tranquille
Les tombeaux des Catons & la cendre d'Emile.

On lit au bas de l'eſtampe de Bélizaire, d'après le tableau de Wandick :

Date obolum Beliſario.

Ces deux mots ſont d'autant plus énergiques qu'ils ne prétendent point à l'être. Il

en eſt de même de ces vers d'Auguſte à Cinna :

Cinna, tu t'en ſouviens, & veux m'aſſaſſiner,

Après ces vers ſublimes de Clytemneſtre,

Un Prêtre environné d'une foule cruelle
Portera ſur ma fille une main criminelle,
Déchirera ſon ſein, & d'un œil curieux
Dans ſon cœur palpitant conſultera les dieux!

elle ajoûte.

Et moi qui l'amenai, triomphante, adorée,
Je m'en retournerai, ſeule & deſeſpérée!
Je verrai les chemins encor tout parfumés!
Des fleurs dont ſous ſes pas on les avoit ſemés!

Le contraſte de ces deux tableaux a quelque choſe de ſi touchant, qu'au théâtre il ne manque jamais de faire couler des ruiſſeaux de larmes.

Les mots ſur leſquels ſe réuniſſent les forces accumulées d'une foule d'idées & de ſentimens, ſont toûjours les plus énergiques : c'eſt le foyer du miroir ardent. » Penſez à vos ancêtres & à vos deſcen- » dans », diſoit un Barbare à ſes compagnons, en marchant contre les Romains.

En général l'énergie du *ſtyle ſuppoſe* d'un côté le reſſort de la penſée dont *elle* eſt comme l'exploſion ; de l'autre, le choix des termes & des tours les plus vifs & les plus ſenſibles. Quelquefois elle ſacrifie l'exactitude à la préciſion, comme dans ce beau vers de Racine :

Je t'aimois inconſtant, qu'aurois-je fait fidéle?

mais il ne lui eſt pas permis de négliger de même la *juſteſſe ni* la clarté. Rien de faux, *rien* de louche ne peut être énergique. L'expreſſion manque ſon effet dès que l'ame héſite à ſaiſir les rapports.

Le vice d'une fauſſe énergie ſe fait ſentir, ſur-tout dans ce deux vers de Théophile :

» Le *voilà, ce poignard, qui du ſang de ſon*
» *maître*
» S'eſt ſouillé lâchement ; il en rougit, *le traître.*

Attribuer au fer le ſentiment de la honte ; & l'accuſer de lâcheté, c'eſt abuſer de la fiction & paſſer les bornes du ſtyle figuré ; je le ferai voir dans la ſuite : mais attribuer au ſentiment de la honte la rougeur d'un

poignard teint de ſang, c'eſt le comble de l'extravagance.

Pour juſtifier cette hardieſſe on peut me citer ce vers de Racine:

Le flot qui l'apporta, recule épouvanté;

mais, 1°. il eſt naturel d'animer les flots, & non pas d'animer le fer: j'expliquerai cette différence. 2°. La cauſe du reflux des eaux n'eſt pas ſi évidente, que Théramene épouvanté n'ait pû croire qu'elles reculoient de frayeur; au lieu que pour imaginer que le glaive de Pirame rougit de honte, il faut oublier qu'il eſt teint de ſang, oubli qui choque la vraiſemblance.

En Poëſie ce n'eſt rien de manquer à la vérité abſolue, pourvû qu'on obſerve la vérité relative: ainſi la juſteſſe de la métaphore & de l'hiperbole conſiſte à ne pas laiſſer voir le faux, c'eſt-à-dire, à perſuader que celui qui l'employe a vû la choſe comme il la peint, & la conçoit comme il l'exprime: d'où je conclus, que la juſteſſe de l'expreſſion dépend du caractère, de la ſituation, de la maniere de concevoir & de ſentir de celui qui parle, & qu'en changeant de place ou de bouche

elle perd ſouvent toute ſa vérité. Cela prouve qu'en imitant des hardieſſes de ſtyle, on doit bien faire attention à ce qui a pu les autoriſer.

La véhémence dépend moins de la force des termes que du tour & du mouvement impétueux de l'expreſſion. C'eſt l'impulſion que le ſtyle reçoit des ſentimens qui naiſſent en foule & ſe preſſent dans l'ame, impatiens de ſe répandre & de paſſer dans l'ame d'autrui. La conviction eſt preſſante, énergique, elle fait violence à l'entendement; la perſuaſion ſeule eſt véhémente, elle ſubjugue la volonté. La célérité des idées qui s'échappent comme des traits de lumiére, communiquée à l'expreſſion, fait la vivacité du ſtyle; leur facilité à ſe ſuccéder, même ſans viteſſe, imitée par le ſtyle, en fait la volubilité; mais ces qualités réunies ne font pas la véhémence: elle veut être animée & nourrie par la chaleur du ſentiment.

La fineſſe, la légéreté, la naïveté, la délicateſſe tiennent encore plus à la penſée qu'à l'expreſſion. Je ſai qu'il n'y a point de termes, qui, pris l'un pour l'autre, ne changent la penſée au moins de quelques nuances, & que ces nuances de plus ou de

moins, font que la penſée eſt fine, délicate, naïve, légère, ou qu'elle ne l'eſt pas; mais dans un Ecrivain qui ſait ſa langue, c'eſt la penſée qui choiſit les mots.

Que Didon voulant attendrir Ænée ſe fût appeſantie ſur ce reproche de ſes bienfaits.

Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam
Dulce meum (a).

il n'y auroit plus de delicateſſe.

Qu'à ces vers charmans de Lafontaine,

Les tourtourelles ſe fuyoient;
Plus d'amour, partant plus de joie.

qu'à mille traits pareils ſemés dans ſes écrits on ajoûte, on change quelque choſe; ce n'eſt plus la même naïveté. Que dans ces vers d'une épître que tout le monde ſait par cœur:

Contente d'un mauvais ſoupé,
Que tu changeois en ambroiſie,
Tu te livrois, dans ta folie,
A l'amant heureux & trompé
Qui t'avoit conſacré ſa vie.

(a) Si j'ai fait pour vous quelque choſe,
Si quelqu'un de mes dons put jamais vous plaire:

que

que le Poëte, dis-je, au-*lieu d'indiquer* seulement ce soupé que l'on voit *sans qu'il* le décrive, en eût fait le détail ; qu'il *eût* appuyé sur le sens de ces deux mots, *heureux* & *trompé*, qui disent tant de choses ; son style n'auroit plus cette légéreté que nous peint l'image de l'abeille.

Bouhours trouve délicat *cet éloge que Martial fait de Trajan* : „ *Si les anciens* „ peres de la République revenoient des „ champs Élisées, Camille, le *généreux* „ *défenseur* de la liberté romaine, feroit „ *gloire* de vous servir ; Fabrice recevroit „ l'orsque vous lui présenteriez ; Brutus se- „ roit bien aise de vous avoir pour chef & „ pour maître ; le cruel Silla vous remet- „ troit le commandement dès qu'il vou- „ droit s'en défaire ; Pompée & César vous „ *aimeroient & seroient contens d'être* „ *hommes privés* ; *Crassus vous donne-* „ roit tous ses trésors ; enfin *Caton em-* „ *brasseroit le parti de César.* „ Si c'est là de la délicatesse, je ne sai plus ce qui n'en est pas. Quelle comparaison de ces louanges avec celles que Despréaux donnoit à Louis XIV. & sur-tout avec les plaintes de la Molesse dans le Lutrin !

Hélas qu'eſt devenu ce tems, cet heureux tems,
Où les Rois s'honoroient du nom de fainéans?

La délicateſſe annonce dans l'ame une ſenſibilité craintive & qui ménage celle d'autrui; la fineſſe ſuppoſe une vûe à laquelle rien n'échappe, & l'envie d'échapper à celle des autres ou d'éprouver leur ſagacité. La délicateſſe eſt la fineſſe du ſentiment; la fineſſe eſt la délicateſſe de l'eſprit. Virgile dit pour exprimer la reſſemblance de deux jumeaux :

Simillima proles,
Indiſcreta ſuis, gratuſque parentibus error (a).

& pour peindre les agaceries d'une bergere.

Malo me Galathea petit, laſciva puella,
Et fugit ad ſalices, & ſe cupit ante videri (b).

Voilà des circonſtances finement ſaiſies; mais cette fineſſe eſt en ſentiment, au-lieu que celle-ci eſt en eſprit.

(a) Leurs parens s'y trompent eux-mêmes,
Et ſe plaiſent à s'y tromper.

(b) La vive & tendre Galathée me jette une pomme, & s'enfuit, & ſe cache parmi les Saules, & veut être apperçue avant de ſe cacher.

Va, fui : te montrer que je crains,
C'eſt te dire aſſez que je t'aime.

La délicateſſe eſt toûjours bien réçue à la *place* de la fineſſe ; mais la fineſſe à la *place* de la délicateſſe, manque de naturel & refroidit le ſtyle : c'eſt le défaut dominant *d'Ovide.*

La légèreté ne fait qu'effleurer la ſurface des choſes : ſon nom peint ſon caractère ; *la nommer c'eſt la définir.*

La *gravité* du ſtyle eſt la maniere dont parle un homme profondément occupé de grands intérêts ou de grandes *choſes :* tout ce qui reſſemble à l'amuſement, à la diſſipation, au ſoin de parer ſon langage, lui répugne. Peindre comme on voit, s'exprimer comme on ſent, avec le moins de *mots & le plus de force qu'il eſt poſſible,* voilà le *ſtyle auſtère & grave : il ne brille* que de *ſa beauté.*

La *douceur & l'harmonie* du ſtyle ſont des modes *indépendans* de la penſée ; ils tiennent au méchaniſme de la langue : nous allons *bien-tôt* nous en occuper. Mais ce que l'élocution *reçoit* de la penſée ; ce ſont *les* mouvemens & les tours.

Montagne a dit de l'ame, „ l'agitation eſt „ ſa vie & ſa grace „. Il en eſt de même du ſtyle : encore eſt-ce peu qu'il ſoit en mouvement, ſi ce mouvement n'eſt pas analogue à celui de l'ame ; & c'eſt ici que l'on va ſentir la juſteſſe de la comparaiſon de Lucien, qui veut que le ſtyle & la choſe, comme le cavalier & le cheval, ne faſſent qu'un & ſe meuvent enſemble. Ces tours qui expriment l'action de l'ame, ſont ce que les Rhéteurs ont appellé figures de penſée. Or l'action de l'ame peut ſe concevoir ſous l'image des directions que ſuit le mouvement des corps. Que l'on me paſſe la comparaiſon ; une analyſe plus abſtraite ne ſeroit pas auſſi ſenſible.

Ou l'ame s'éleve ou elle s'abaiſſe, ou elle s'élance en avant, ou elle recule ſur elle-même, ou ne ſachant auquel de ſes mouvemens obéir, elle penche de tous les côtés, chancelante & irréſolue, ou dans une agitation plus violente encore, & de tous ſens retenue par les obſtacles, elle ſe roule en tourbillon, comme un globe de feu ſur ſon axe.

Au mouvement de l'ame qui s'éleve répondent tous les tranſports d'admiration,

tions rapides que l'ame éprouve au-dedans d'elle-même lorſqu'elle fermente & bouillonne, ſont un compoſé de ces mouvemens divers, interrompus dans tous les points.

Souvent plus libre & plus tranquille, ou moins en apparence, elle s'obſerve, ſe poſſede & modere ſes mouvemens. A cette ſituation de l'ame appartiennent les détours, les alluſions, les réticences du ſtyle fin, délicat, ironique, l'artifice & le manège d'une éloquence inſinuante, les mouvemens retenus d'une ame qui ſe dompte elle-même, & d'une paſſion violente qui n'a pas encore ſecoué le frein.

Rien n'eſt plus difficile à définir que les graces. Celles du ſtyle conſiſtent dans l'aiſance, la ſoupleſſe, la variété de ſes mouvemens, & dans le paſſage naturel & facile de l'un à l'autre. Voulez-vous en avoir une idée ſenſible; appliquez à la Poëſie ce que M. Watelet dit de la Peinture. „ Les mouvemens de l'ame des „ enfans ſont ſimples, leurs membres do„ ciles & ſouples. Il réſulte de ces qualités „ une unité d'action & une franchiſe qui „ plait .... La ſimplicité & la franchiſe des

» mouvemens de l'ame *contribuent* tellement à produire les graces, *que les* » passions indéciſes ou trop compliquées » les font rarement naître. La naïveté, la » curioſité ingénue, le deſir de plaire, la » joie ſpontanée, le regret, les plaintes » & les larmes mêmes qu'occaſionne un » objet *chéri, ſont ſuſceptibles des graces,* » *parce que tous ces mouvemens ſont ſim-* ples ». Mettez le langage à la place de la perſonne, croyez entendre au-lieu de voir, & cet ingénieux Auteur aura défini les graces du ſtyle. Du reſte, il ne faut pas confondre le gracieux & le plaiſant: rien au monde n'eſt plus oppoſé. *Da ca-* Le Taſſe. *gione oppoſiti naſcono il riſo, è gratioſo.*

Les mouvemens ſe varient d'eux-mêmes *dans le ſtyle* paſſionné, lorſqu'on *eſt dans l'illuſion & qu'on s'abandonne à la Nature: alors ces figures, qui ſont ſi froides quand on les a recherchées*, la répétition, *la gradation, l'accumulation, &c.* ſe préſentent naturellement avec toute la chaleur de la paſſion qui les produit. Le talent de *les employer* à propos n'eſt donc que le talent de ſe pénétrer des affections que l'on exprime: l'art ne peut ſuppléer

à cette illuſion ; c'eſt par elle qu'on eſt en état d'obſerver la génération, la gradation, le mélange des ſentimens, & que dans l'eſpèce de combat qu'ils ſe livrent, on fait donner tour-à-tour l'avantage à celui qui doit dominer. Ce n'eſt que dans l'illuſion qu'on imite bien ce deſordre, ce renverſement des idées qui eſt quelquefois ſi naturel. Cteſias fait écrire à une femme Scythe par un jeune Perſan, qui lui ayant ſauvé la vie & rendu la liberté, mouroit de douleur de n'avoir pu lui plaire : » Je vous ai ſauvé „ la vie, *& je viens de mourir pour vous* „. On a trouvé l'expreſſion fauſſe. Mais dans quel moment croit parler celui qui écrit ? Ne ſent-on pas que c'eſt dans le moment où ſa lettre ſera lue ? Il voit celle qu'il aime liſant ſes adieux, & lorſqu'elle lit il n'eſt plus *Je viens de mourir* eſt donc trés-naturel & d'une imagination fortement affectée.

A l'égard du ſtyle épique, au défaut de ces mouvemens, il eſt animé par un autre artifice & varié par d'autres moyens.

Une idée à mon gré bien naturelle ; bien ingénieuſe, & bien favorable aux

lons voir, une règle infaillible & univerſelle pour la juſteſſe du ſtyle figuré.

Mais ſi le mouvement ſeul nous à induits à donner une ame à la matiere, la matiere, la végétation nous y a comme obligés.

Quand nous voyons les racines d'une plante ſe gliſſer dans les veines du roc, en ſuivre les ſinuoſités, ou le tourner s'il eſt ſolide, & chercher avec l'apparence d'un diſcernement infaillible, le terrein propre à la nourrir; comment ne pas lui attribuer la même ſagacité qu'à la brebis qui d'une dent aiguë; enlève d'entre les cailloux les herbes tendres & ſavoureuſes?

Quand nous voyons la vigne chercher l'appui de l'ormeau, l'embraſſer, élever ſes pampres pour les enlaſſer aux branches de cet arbre tutelaire; comment ne pas l'attribuer au ſentiment de la foibleſſe, & ne pas ſuppoſer à cette action le même principe qu'à celle de l'enfant qui tend les bras à ſa nourrice pour l'engager à le ſoutenir?

Quand nous voyons les bourgeons des arbres s'épanouir au premier ſourire du printems, & ſe refermer auſſi-tôt que le

ſouffle de l'hiver, qui ſe retourne & menace en fuyant, vient démentir ces careſſes trompeuſes, comment ne pas attribuer à l'eſpoir, à la joie, à l'impatience, à la ſéduction d'un beau jour le premier de ces mouvemens, & l'autre au ſaiſiſſement de la crainte? comment diſtinguer entre les Laboureurs, *les troupeaux & les plantes*, *les cauſes diverſes d'un effet tout pareil?*

Ac neque jam ſtabulis gaudet pecus, aut Boreæ arator igni.

Les Philoſophes diſtinguent dans la Nature le méchaniſme, *l'inſtinct*, *l'intelligence*; mais l'on n'eſt Philoſophe que dans les méditations du cabinet: dès qu'on ſe livre aux impreſſions des ſens, on devient enfant comme tout le monde. *Les ſpéculations tranſcendantes ſont pour nous un état forcé; notre condition naturelle eſt celle du peuple*: ainſi lorſque *Rouſſeau dans l'illuſion Poëtique*, exprime ſon *inquiétude* pour un jeune abriſſeau qui ſe preſſe trop de fleurir, il nous intéreſſe *nous-mêmes*.

Jeune & tendre *abriſſeau*, l'eſpoir de mon

verger,

Fertile nourriſſon de Vertumne & de Flore,
Des faveurs de l'hiver redoutez le danger,
Et retenez vos fleurs qui s'empreſſent d'éclore,
Séduites par l'éclat d'un beau jour paſſager.

Dans Lucrece la peſte frappe les hommes, dans Virgile elle attaque les animaux : je rougis de le dire; mais on eſt aumoins auſſi ému du tableau de Virgile que de celui de Lucrece; & dans cette image, ce n'eſt pas la triſ-

It triſtis arator
Mœrentem abjungens fraternâ morte juvencum.

teſſe du Laboureur, mais celle du taureau qui nous touche. De la même ſource naît, comme je le ferai voir dans la ſuite, cet intérêt univerſel répandu dans la Poëſie, le plaiſir de nous trouver par-tout avec nos ſemblables, de voir que tout ſent, que tout penſe, que tout agit comme nous : ainſi le charme du ſtyle figuré conſiſte à nous mettre en ſociété avec toute la Nature, & à nous intereſſer à tout ce que

nous voyons, par quelque retour sur nous-mêmes.

Une règle constante & invariable dans le style poëtique est donc d'animer tout ce qui peut l'être avec vraisemblance.

Virgile peint le moment où la main d'un *guerrier* vient d'être coupée : *il est naturel* que les doigts tremblans serrent encore la poignée du glaive ; mais que la main *cherche* son bras, la vraisemblance n'y est plus (*a*).

Non-seulement l'action & la végétation, mais le mouvement accidentel, & quelquefois même la forme & l'attitude des corps dans le repos, suffisent pour l'illusion de la métaphore. On dit qu'un rocher suspendu *menace*; on dit qu'*il est touché de nos plaintes*; on dit d'un mont *sourcilleux*, qu'*il va défier les tempêtes*; & d'un écueuil immobile au milieu des flots, qu'*il brave Neptune irrité*. De même lorsque dans Homere la flêche *vole avide de sang*,

(*a*) *Tr. dejecta suum tarde dextera quærit, semianimesque micant digiti, ferrumque reflectit.*

ou qu'elle *diſcerne & choiſit* un guerrier dans la mêlée, comme dans le Poëme du Taſſe; ſon action phyſique donne de la vraiſemblance au ſentiment qu'on lui attribue : cela répond à la penſée de Pline l'ancien, " Nous avons „ donné des aîles au fer & à la mort „. Mais qu'Homere dife des traits qui ſont tombés autour d'Ajax ſans pouvoir l'atteindre, qu'*épars ſur la terre ils demandent le ſang dont ils ſont privés*; il n'y a dans la réalité rien d'analogue à cette penſée. La Pierre *impudente* du même Poëte, & le Lit *effronté* de Deſpréaux, manquent auſſi de cette vérité relative qui fait la juſteſſe de la métaphore. Il eſt vrai que dans les livres ſaints le glaive des vengeances céleſtes s'enivre & ſe raſſaſie de ſang; mais au moyen du merveilleux tout s'anime. Au-lieu que dans le ſyſtème de la Nature, la vérité relative de cette eſpèce de métaphore n'eſt fondée que ſur l'illuſion des ſens. Il faut donc que cette illuſion ait ſon principe dans les apparences des choſes.

Il y a un autre moyen d'animer le

ſtyle ; & celui-ci eſt commun à l'Éloquence & à la Poëſie pathétique. C'eſt d'adreſſer ou d'attribuer la parole aux abſens, aux morts, aux choſes inſenſibles ; de les voir, de croire les entendre & en être entendu. Cette ſorte d'illuſion que l'on ſe fait à ſoi-même & aux autres, eſt un délire qui doit auſſi avoir ſa vraiſemblance, & il ne peut l'avoir que dans une violante paſſion, ou dans cette rêverie profonde qui approche des ſonges du ſommeil.

Écoutez Armide après le départ de Renaud.

Traite ! attend.... Je le tiens. Je tiens ſon cœur perfide.
Ah ! je l'immole à ma fureur.
Que dis-je ? où ſuis-je ? hélas ! infortunée Armide,
Où t'emporte une aveugle erreur ?

C'eſt cette erreur où doit être plongée l'ame du Poëte, ou du perſonnage qui employe ces figures hardies & véhémentes, c'eſt elle qui en fait le naturel, la vérité, le pathétique : affectées de ſang froid elles ſont ridicules plu-

tôt que touchantes ; & la raiſon en eſt, que pour croire entendre les morts, les abſens, les êtres muets, inanimés, ou pour croire en être entendu, pour le croire au-moins confuſément & au même degré qu'un bon Comédien croit être le perſonnage qu'il repréſente, il faut comme lui s'oublier. *Unus enim idemque omnium finis perſuaſio* ; & l'on ne perſuade les autres qu'autant qu'on eſt perſuadé ſoi-même. La règle conſtante & invariable, pour l'emploi de ce qu'on appelle l'hypotypoſe, & la proſopopée, eſt donc l'apparence du délire : hors de-là plus de vraiſemblance ; & la preuve que celui qui employe ces mouvemens du ſtyle eſt dans l'illuſion, c'eſt le geſte & le ton qu'il y met. Que l'inimitable Clairon déclame ces vers de Phedre :

Que diras-tu, mon pere, à ce récit horrible ?
Je crois voir de tes mains tomber l'urne terrible ;
Je crois te voir, cherchant un ſupplice nouveau,
Toi-même de ton ſang devenir le bourreau.
Pardonne. Un dieu cruel a perdu ta famille.
Reconnois ſa vengence aux fureurs de ta fille.

l'action de Phedre ſera la même que ſi Minos étoit préſent. Qu'Andromaque, en l'abſence de Pyrrhus & d'Aſtianax, *leur* adreſſe tour-à-tour la parole :

Roi barbare, faut-il que mon crime l'entraîne ?
Si je te *hais*, *eſt-il coupable de ma haine ?*
T'a-t-il de tous les ſiens reproché le trépas ?
S'eſt-il plaint à tes yeux des maux qu'il ne ſent pas ?
Mais cependant, mon fils, tu meurs ſi je n'arrête,
Le fer que le cruel tient levé ſur ta tête.

L'Actrice, en parlant à Pyrrhus, aura l'air & le ton du reproche, comme ſi Pyrrhus l'écoutoit : en parlant à ſon fils, elle aura dans les yeux, & preſque dans le geſte, la même expreſſion de tendreſſe & d'effroi que ſi elle tenoit cet enfant dans ſes bras. On conçoit aiſément pourquoi ces mouvemens, ſi familiers dans le ſtyle dramatique, ſe rencontrent ſi rarement dans le récit de l'Épopée. Celui qui raconte ſe poſſede, & tout ce qui reſ-

ſemble à l'égarement ne peut lui convenir.

Mais il y a dans le dramatique un délire tranquille comme un délire paſſionné ; & la profonde rêverie produit, avec moins de chaleur & de véhémence, la même illuſion que le tranſport. Un berger rêvant à ſa bergère abſente, à l'ombre du hêtre qui leur ſervoit d'aſile, au bord du ruiſſeau dont le cryſtal répéta cent fois leurs baiſers, ſur le même gaſon que leurs pas légers fouloient à peine, & qui après les avoir vus ſe diſputer le prix de la courſe, les invitoit aux doux repos ; ce berger environné des témoins de ſon amour, leur fait ſes plaintes, & croit les entendre partager ſes regrets, comme il a cru les voir partager ſes plaiſirs. Tout cela eſt dans la nature. Voyez ces figures employées dans une Idile de Kleiſt, célebre Poëte Allemand, que je vais eſſayer de traduire.

Elle fuit ; un eſpace immenſe
Dérobe Thémire à mes yeux :
Ici même, ô cruelle abſence !

Ici j'ai reçu ſes adieux.
Viens-tu d'auprès d'elle, ô Zéphire?
Oui ſans doute elle t'attiroit.
Viens, approche, & que je reſpire
Le ſouffle qu'elle reſpiroit.
Ruiſſeaux, ſur les pas de Thémire
Coulez à flots précipités,
Et dites-lui que tout ſoupire
Dans les vallons qu'elle a quittés;
Dites-lui que de la prairie
Son abſence a ſéché les fleurs,
Que des bois la feuille eſt flétrie,
Que je languis, que je me meurs.
Quel heureux vallon ma bergère
Orne-t-elle de ſes appas?
Foulé par ſa danſe légère,
Quel gaſon fleurit ſous ſes pas?
Quel-eſt le fortuné boccage
Que ſes accens font retentir;
Quelle fontaine a le plaiſir
De lui retracer ſon image?

L'illuſion va quelquefois plus loin: le berger ſe tranſporte en idée aux lieux où l'on retient ſa bergère; il lui reproche les plaiſirs qu'elle goûte ſans lui, ſe plaint, l'accuſe, & lui pardonne s'il peut obtenir ſon retour.

Tel eſt ce délire de l'ame, l'un des

plus grands charmes de la Poëſie lorſqu'il eſt peint avec vérité.

Il me reſte à parler du coloris & de l'harmonie, qualités qui enchantent l'ame & l'oreille, & par leſquelles tout s'embellit.

CHAPITRE V.

Du Coloris ou des Images.

C'Est un artifice de la Poëſie, de peindre une idée avec des couleurs étrangères à ſon objet, afin de rendre cet objet ſenſible s'il ne l'eſt pas, ou plus ſenſible s'il ne l'eſt pas aſſez, ou ſenſible par des traits plus doux ou plus forts, plus rians ou plus nobles, plus terribles ou plus touchans, s'il n'a pas en lui-même, ou s'il n'a pas aſſez tel ou tel de ces caracteres (*a*).

Voyons comment & par quels degrés les images, d'abord introduites par le

(*a*) *Quelle coſe che apena con l'intelletto poſſiamo conſiderare, le recoprirono con un gentiliſſimo veſte d'allegoria.*

beſoin, ſont devenues depuis un ornement de luxe dans le langage.

Nos idées primitives peuvent ſe diviſer en deux claſſes : les unes nous rendent les apparences du dehors, les autres nous inſtruiſent de ce qui ſe paſſe au-dedans de nous. Les impreſſions du dehors ont précédé la réflexion ſur nous mêmes : ainſi les noms des objets ſenſibles ſont les termes de premier beſoin. Or le beſoin eſt le pere des langues ; le langage qui peint à l'imagination a donc été le premier inventé.

A meſure que l'eſprit humain s'eſt exercé ſur lui-même ; à meſure qu'il a mieux connu ſes facultés, ſes affections, leurs rapports, leur variété, leurs nuances ; à meſure que ſes notions primitives ſe ſont développées par l'analyſe, ſimplifiées par l'abſtraction ; il a fallu des mots pour les énoncer. La langue manquoit aux idées ; on a été obligé de recourir aux dénominations des objets ſenſibles, & le rapport qu'on a cru voir entre ces objets & les idées nouvellement acquiſes, a

déterminé la tranſlation des termes, du ſens naturel au ſens figuré : telle a été l'origine du langage métaphorique.

Les termes abſtraits ſont venus enſuite ; mais on s'eſt bien-tôt apperçu de leur foibleſſe, de l'impreſſion vague & l'égere qu'ils faiſoient ſur les eſprits ; & la Philoſophie elle-même leur a préféré les images, toutes les fois qu'elle l'a pu ſans nuire à la préciſion, à la juſteſſe & à la clarté (*a*).

Quelques-uns ont fait conſiſter le charme de l'expreſſion métaphorique, en ce qu'elle excite en nous deux idées à la fois. Cela peut être vrai de *l'alluſion*, de l'allégorie en général ; mais il y a quelque choſe de plus dans l'artifice des images.

L'entendement humain a trois facultés bien diſtinctes : la raiſon, le ſentiment & l'imagination. La vérité toute nue ſuffit à la raiſon : le ſtyle philoſophique n'a beſoin à la rigueur que d'être ſimple, clair & précis. Mais l'É-

(*a*) C'eſt aux eſprits philoſophiques, dit le Taſſe, d'inventer les comparaiſons & les images : Platon en uſe hardiment auſſi-bien que Xénophon.

loquence & la Poëſie ont le ſentiment à émouvoir & l'imagination à frapper. C'eſt ſur-tout pour émouvoir le ſentiment qu'on a tout animé dans la Nature : car notre ame n'eſt jamais intéreſſée que par un retour ſur elle-même : rien ne l'attache que ce qui lui reſſemble. Réduiſez la Nature au méchaniſme phyſique, elle n'a plus rien de touchant : je l'ai fait voir en parlant des moyens d'animer le ſtyle. Il s'agit à préſent, non de vivifier l'univers phyſique, mais de peindre, de colorer, d'embellir l'univers intellectuel.

Les idées abſtraites, vagues & confuſes n'ont rien qui frappe l'imagination : pour elle, appercevoir c'eſt peindre : tout ce qui ne tombe pas ſous les ſens lui eſt donc étranger, à moins que le voile matériel dont l'idée eſt revétue ne la lui rende comme palpable. Or, dès que les hommes ſe ſont communiqué leurs idées, ils ont eu intérêt de parler à l'imagination plûtôt qu'à l'intelligence pure, 1°. parce que l'imagination eſt beaucoup moins ſévère, moins rebelle à la perſuaſion &

bien plus facile à ſéduire, 2°. parce que l'intelligence eſt froide & n'a aucune action ſur l'ame ; que le cœur n'en eſt pas plus ému quand l'eſprit eſt plus éclairé, & que l'ame eſt encore libre quoique l'intelligence ſoit ſubjuguée ; au-lieu que l'imagination influe ſur toute l'ame, qu'elle en eſt la faculté dominante & tyrannique, & qu'elle a ſur la raiſon même un empire que celle-ci déſavoue, mais dont elle ne peut s'affranchir. On ne croit jamais bien concevoir ce que l'on ne peut imaginer, & tout langage qui ne peint rien eſt pour le commun des eſprits comme un langage inintelligible ; au lieu que l'image eſt ſouvent elle-même comme la preuve de la penſée par les rapports qu'elle fait ſentir & par les inductions qu'elle facilite. *In alium matureſcimus partum*, dit Seneque en parlant de l'immortalité de l'ame ; & cette idée qu'on a de la peine à ſaiſir toute nue, ſemble alors tomber ſous les ſens (*a*). Faut-il donc s'étonner ſi les hommes inté-

(*a*) *Nel parlar poetico, il quale non è ſenza imitatione, è una tacita prova.*

reſſés

reſſés à ſe perſuader, à s'émouvoir mutuellement, ont tâché de revétir leurs idées d'une enveloppe matérielle que l'imagination pût ſaiſir? Faut-il s'étonner ſi l'Éloquence & la Poëſie, ces deux Arts qui aſpirent à dominer tous les eſprits, ont eu recours à l'illuſion des images? On a long-tems attribué les figures du ſtyle oriental au climat; mais on a trouvé des images auſſi hardies dans les Poëſies des Iſlandois, dans celles des anciens Écoſſois, & dans les harangues des Sauvages du Canada, que dans les écrits des Perſans & des Arabes. Moins les peuples ſont civiliſés, plus leur langage eſt figuré, ſenſible. C'eſt à meſure qu'ils s'éloignent de la Nature, & non pas à meſure qu'ils s'éloignent du ſoleil, que leurs idées ſe dépouillent de cette écorce dont elles étoient revétues, comme pour tomber ſous les ſens. Les images ſont par-tout le langage de la Nature; mais l'art de les employer a ſes regles que je vais tâcher de déterminer.

La tranſlation d'un mot de ſon ſens naturel à quelqu'autre ſens, n'eſt pas

ce que j'appelle image, mais ſeulement la tranſlation d'un mot qui peint avec les couleurs de ſon premier objet la nouvelle idée à laquelle on l'attache. *La clef d'une voute*, *le pied d'une montagne* ne préſentent leur nouvel objet que tel qu'il eſt en lui-même : ce ſont des figures de mots, qui n'ajoûtent rien au coloris du ſtyle.

La mort de Laocoon dans l'Énéide eſt un tableau ; l'incendie de Troye eſt une deſcription ; la deſcription différe du tableau, en ce que le tableau n'a qu'un moment & qu'un lieu fixe. La deſcription peut être une ſuite de tableau peut être un tiſſu d'images ; l'image elle-même peut former un tableau : nous en allons voir des exemples. Mais l'image, comme je l'ai définie, eſt le voile matériel d'une idée ; au-lieu que la deſcription & le tableau ne ſont le plus ſouvent que le miroir de l'objet même.

Comme cette tranſlation de mots, d'un objet à l'autre, ſe fait par analogie, l'image ſuppoſe une reſſemblance ; renferme une comparaiſon ; & de

la juſteſſe de la comparaiſon dépend la clarté, la tranſparence de l'image. Mais la comparaiſon eſt ſous-entendue, indiquée ou développée : on dit d'un homme en colere, *il rugit* ; on dit de même ; *c'eſt un lion* ? on dit encore, *tel qu'un lion altéré de ſang, &c. Il rugit* ſuppoſe la comparaiſon ; *c'eſt un lion* l'indique ; *tel qu'un lion* la développe.

On demandera peut-être, comment il peut y avoir aſſez de reſſemblance entre une idée métaphyſique & un objet matériel, pour que l'un ſoit l'image de l'autre ; ce n'eſt pas ici le lieu d'expliquer l'analogie des ſenſations, mais un exemple mettra ſur la voie. Nous appellons *lumineux*, un corps dont l'action, l'influence nous rend les objets viſibles. Nous appellons *lumineux*, un *eſprit* qui dans l'ordre des idées, nous découvre de nouveaux rapports ou des qualités inconnues : un tel eſprit eſt pour notre ame ce que le ſoleil eſt pour nos yeux, & c'eſt de cette analogie que le terme *lumineux*, appliqué à l'eſprit, tire ſa juſteſſe & ſa force.

Souvent l'analogie de l'image avec l'idée eſt indépendante de toute convention. Par exemple, l'eſprit le moins cultivé paſſe naturellement des images de l'étendue permanente aux idées de l'étendue ſucceſſive. Un ſourd & muet de naiſſance, pour exprimer le paſſé, montroit l'eſpace qui étoit derriere lui; & l'eſpace qui étoit devant, pour exprimer l'avenir. Nous les déſignons à peu près de même. *Les tems reculés; j'avance en âge; les années s'écoulent, &c.* Quoi de plus clair & de plus juſte que cette image dont ſe ſert Montagne, pour dire qu'il s'occupe agréablement du paſſé ſans prévoir l'avenir qui l'attend? " Les ans peuvent m'entraîner, mais à reculons ". Souvent auſſi la facilité d'appercevoir une idée ſous une image eſt un effet de l'habitude, & ſuppoſe une convention. De-là vient que toutes les images ne peuvent ni ne doivent être tranſplantées d'une langue dans une autre langue; & lorſqu'on dit qu'une image ne ſauroit ſe traduire, ce n'eſt pas tant la diſette des mots qui s'y oppoſe, que le défaut d'exer-

cice dans la liaiſon des deux idées. Toute image tirée des coûtumes étrangères, n'eſt reçue parmi nous que par adoption; & ſi les eſprits n'y ſont pas habitués, le rapport en ſera difficile à ſaiſir. *Hoſpitalité* exprime une idée claire en françois comme en latin, dans ſon acception primitive : on dit *les Dieux hoſpitaliers*, *un peuple hoſpitalier*; mais cette idée ne nous eſt pas aſſez familiere pour ſe préſenter d'abord à propos d'un arbre qui donne aſile aux voyageurs : ainſi l'*umbram hoſpitalem* d'Horace, traduit à la lettre par *un ombrage hoſpitalier*, ne ſeroit pas entendu ſans le ſecours de la réflexion.

Il arrive auſſi que dans une langue, l'opinion attache du ridicule ou de la baſſeſſe à des images, qui, dans une autre langue, n'ont rien que de noble & de décent. La métaphore de ces deux beaux vers de Corneille,

Sur les noires couleurs d'un ſi triſte tableau,
Il faut paſſer l'éponge ou tirer le rideau.

n'auroit pas été ſoutenable chez les Romains où l'*éponge* étoit un mot ſale.

Les Anciens ſe donnoient une licence que notre langue n'admet pas : dès qu'un même objet faiſoit ſur les ſens deux impreſſions ſimultanées, ils attribuoient indiſtinctement l'une à l'autre : par exemple, ils diſoient à leur choix, *un ombrage frais* ou *une fraîcheur ſombre (a)*; ils diſoient d'une forêt, qu'elle étoit *obſcurcie d'une noire frayeur*, au lieu de dire qu'elle étoit effrayante par ſon obſcurité profonde *(b)* : c'eſt prendre la cauſe pour l'effet. Nous ſommes plus difficiles ; & ce qui pour eux étoit une élégance, ſeroit pour nous un contre-ſens. Nous voulons que les images ſuivent l'ordre des idées & en obſervent les rapports. C'eſt rétrécir le cercle de la Poëſie, mais de peu de choſe ; & je ne crois pas que ce qu'elle y perd mérite nos regrets.

Telle image eſt claire comme expreſſion ſimple, qui s'obſcurcit dès qu'on veut l'étendre. *S'enivrer de louange*, eſt une façon de parler familiere : *s'enivrer* eſt pris là pour un terme primitif ; celui

(a) *Frigus opacum.*

(b) *Caligantem nigrâ formidine lucum.*

qui l'entend ne ſoupçonne pas qu'on lui préſente la louange comme une liqueur ou comme un parfum. Mais ſi vous ſuivez l'image & que vous diſiez, *Un Roi s'enivre des louanges que lui verſent les flatteurs*, ou *que les flatteurs lui font reſpirer*, vous éprouverez que celui qui a reçu *s'enivrer de louange* ſans difficulté, ſera étonné d'entendre, *verſer la louange*, *reſpirer la louange*, & qu'il aura beſoin de réflexion pour ſentir que l'un eſt la ſuite de l'autre. La difficulté ou la lenteur de la conception vient alors de ce que le terme moyen eſt ſous-entendu : *verſer* & *s'enivrer* annoncent une liqueur ; dans *reſpirer* & *s'enivrer* c'eſt une vapeur qu'on ſuppoſe. Que la liqueur ou la vapeur ſoit expreſſément énoncée, l'analogie des termes eſt claire & frappante par le lien qui les unit. *Un Roi s'enivre du poiſon de la louange que lui verſent les flatteurs ; un Roi s'enivre du parfum de la louange que les flatteurs lui font reſpirer* : tout cela devient naturel & ſenſible.

Lafontaine. Le nectar que l'on ſert au maître du tonnerre,
Et dont nous enivrons tous les dieux de la terre,
C'eſt la louange, Iris.

Les langues, à les analyſer avec ſoin, ne ſont preſque toutes qu'un recueil d'images que l'habitude a miſes au rang des dénominations primitives, & que l'on employe ſans s'en appercevoir. Il y en a de ſi hardies, que les Poëtes n'oſeroient les riſquer ſi elles n'étoient par reçues. Les Philoſophes en uſent eux-mêmes comme de termes abſtraits. *Perception*, *réflexion*, *attention*, *induction*, tout cela eſt pris de la matiere. On dit *ſuſpendre*, *précipiter* ſon jugement, *balancer* les opinions, les *recueillir*, *&c.* On dit que l'ame *s'éleve*, que les idées *s'étendent*, que le génie *étincelle*, que Dieu *vole ſur les aîles des vents*, qu'il *habite* en lui même, que ſon *ſouffle* anime la matiere, que *ſa voix* commande au néant, *&c.* tout cela eſt familier, non-ſeulement à la Poëſie, mais à la Philoſophie la plus exacte, à la Théologie la plus auſtère. Ainſi, à l'ex-

ception de quelques termes *abſtraits*, *le* plus ſouvent confus & vagues, tous *les* ſignes des nos idées ſont empruntés des objets ſenſibles. Il n'y a donc pour l'emploi des images uſitées d'autre ménagement à garder que les convenances du ſtyle.

Il eſt *des images qu'il faut laiſſer au peuple*; il en eſt qu'il faut reſerver au langage héroïque; il en eſt de communes à tous *les ſtyles* & à tous les tons. *Mais c'eſt* au goût formé par l'uſage à diſtinguer ces nuances.

Quant au choix des images rarement employées ou nouvellement introduites dans une langue, il faut y apporter beaucoup plus de circonſpection & de ſévérité. Que les images reçues ne ſoient *point exactes; que l'on diſe de l'eſprit* qu'il eſt *ſolide*, de la penſée qu'elle eſt *hardie*, de *l'attention* qu'elle eſt *profonde*; *celui qui employe ces images* n'en garantit *pas la juſteſſe*, & ſi on lui demande *pourquoi* il attribue la ſolidité à ce qu'il appelle un *ſouffle* (a), la

(a) Spiritus.

hardieſſe à l'action de *peſer* (*b*), la profondeur *à la direction du mouvement* (*c*); car tel eſt le ſens primitif *d'eſprit*, de *penſée* & *d'attention*, il n'a qu'un mot à répondre : Cela eſt reçu ; je parle ma langue.

Mais s'il employe de nouvelles images, on a droit d'exiger de lui qu'elles ſoient juſtes, claires, ſenſibles, & d'accord avec elles-mêmes. C'eſt à quoi les Écrivains, même les plus élégans, ont manqué plus d'une fois.

Il y a des images, qui, ſans être préciſément fauſſes, n'ont pas cette vérité ſenſible qui doit nous ſaiſir au premier coup-d'œil. Vous repréſentez-vous un jour vaſte par le ſilence, *dies per ſilentium vaſtus* ? Il eſt vrai que le jour des funérailles de Germanicus, Rome dut être changée en une vaſte ſolitude par le ſilence qui regnoit dans ſes murs ; mais après avoir développé la penſée de Tacite, on ne ſaiſit point encore ſon image.

La Fontaine ſemble l'avoir priſe de Tacite.

„ Craignez le fond des bois & leur vaſte ſilence „.

(*b*) *Penſare.* (*c*) *Tendere ad.*

Mais ici l'image eſt claire & juſte : on ſe tranſporte au milieu d'une ſolitude immenſe, où le ſilence régne au loin ; & *le ſilence vaſte* qui paroît hardi, eſt beaucoup *plus ſenſible* que *ſilence profond* qui eſt devenu ſi familier.

Traduiſez *tibi rident æquora ponti* de Lucrèce : *la mer prend une face riante* eſt une façon de parler très-claire en elle-même, & qui cependant ne peint rien. La mer eſt paiſible, mais elle ne rit point, & dans aucune langue *rident* ne peut ſe traduire, à moins qu'on ne change l'image.

Diſtinguons cependant une image confuſe d'une image vague. Celle-ci peut être claire quoiqu'indéfinie. *L'étendue, l'élevation, la profondeur* ſont des termes vagues mais clairs : il faut même bien ſe garder de déterminer certaines expreſſions dont le vague fait toute la force. *Omnia ponтus erat* (a), dit Ovide en parlant du déluge ; » Tout étoit Dieu excepté Dieu-même », dit Boſſuet en parlant des ſiécles d'idolâtrie ; » Je ne vois le tout de rien », dit Montagne ; & Lucrèce pour exprimer la grandeur du ſyſtème d'Epicure :

(a) Tout n'étoit qu'un Océan.

. . . . . *Extra*
Proceſſit longè flammantia mœnia mundi,
Atque omne immenſum peragravit mente animoque (b).

Mais dans les objets qui doivent être embraſſés d'un coup-d'œil, l'image n'eſt ſatisfaiſante qu'autant qu'elle eſt préciſe & complette.

Pour s'aſſurer de la juſteſſe & de la clarté d'une image en elle-même, il faut ſe demander en écrivant, que fais-je de mon idée ? une colonne, un fleuve, une plante ? L'image ne doit rien préſenter qui ne convienne à la plante, à la colonne, au fleuve, *&c.* la régle eſt ſimple, sûre & facile ; rien n'eſt plus commun cependant que de la voir négliger, & ſur-tout par les commençans qui n'ont pas fait de leur langue une étude philoſophique.

L'analogie de l'image avec l'idée exige encore plus d'attention que la juſteſſe de l'image en elle-même, comme étant plus difficile à ſaiſir. Nous avons dit que toute

(b) Du monde il a franchi la barriere enflammée, Et ſon ame a d'un vol parcouru l'infini.

image ſuppoſe une reſſemblance ainſi que toute comparaiſon ; mais la comparaiſon développe les rapports, l'image ne fait que les indiquer : il faut donc que l'image ſoit au *moins auſſi juſte* que la comparaiſon peut l'être. L'image qui ne s'applique pas exactement à l'idée qu'elle enveloppe, l'obſcurcit au-lieu de la rendre ſenſible ; il *faut que le voile ne faſſe aucun* pli, ou que du moins, pour parler le langage des Peintres, le nud ſoit bien reſſenti ſous la draperie.

Après la juſteſſe & la clarté de l'image, je place la vivacité. L'effet que l'on ſe propoſe étant d'affecter l'imagination, les traits qui l'affectent le plus doivent avoir la préférence.

Tous les ſens contribuent proportionnellement au langage figuré. Nous diſons *le coloris des idées, la voix des remords, la dureté de l'ame, la douceur du caractère, l'odeur de la bonne renommée.* Mais les objets de la vûe, plus clairs, plus vifs & plus diſtincts, ont l'avantage de ſe graver plus avant dans la mémoire, & de ſe retracer plus facilement : la vûe eſt par excellence le ſens de l'imagination, & les objets qui

ſe comunique à l'ame par l'entremiſe des yeux vont s'y peindre comme dans un miroir. Auſſi la vûe eſt-elle celui de tous les ſens qui enrichit le plus le langage poëtique. Après la vûe c'eſt le toucher, après le toucher c'eſt l'ouie, après l'ouie, vient le goût & l'odorat, le plus foible de tous, fournit à peine une image entre mille. Parmi les objets du même ſens, il en eſt de plus vifs, de plus frappans, de plus favorables à la peinture. Mais le choix en eſt au-deſſus des régles; c'eſt au ſens intime à le déterminer.

Juſqu'à préſent nous n'avons conſidéré les images que relativement aux idées. Il nous reſte à les examiner relativement au ſtyle & aux différens ſtyles.

Il n'eſt point de langage qui ſoit diſpenſé d'être naturel, & rien n'eſt plus oppoſé au naturel qu'une recherche trop curieuſe, trop affectée dans l'expreſſion. Les images les plus neuves, les plus recherchées doivent donc paroître ſe préſenter d'elles-mêmes & comme ſous la main.

Les Peintres donnent en cela l'exemple aux Orateurs & aux Poëtes: ils couronnent les Nayades de perles & de corail, les Ber-

les ménades de pampre,
Génies des bois, Uranie d'étoiles, &c.

Tout homme n'eſt pas censé avoir présent à l'eſprit toute eſpèce d'images. Les productions, les accidens, les phénomènes de la Nature different ſuivant les climats. Il n'eſt pas vraiſemblable que deux Amans, qui n'ont jamais dû voir des palmiers, en tirent l'image de *leur union*. Il ne convient qu'au peuple du Levant, ou à des eſprits verſés dans la Poëſie orientale, d'exprimer le rapport de deux extrêmes par l'image *du cèdre à l'hyſſope*.

L'habitant d'un climat pluvieux compare la vûe de ce qu'il aime à la vûe d'un ciel ſans nuages. L'habitant d'un climat brûlant la compare à la roſée. A la Chine, un Empereur qui fait la joie & le bonheur *de ſon peuple*, eſt *ſemblable au vent du Midi*. *Voyez combien ſont oppoſées l'un à l'autre les idées que préſente l'image d'un fleuve débordé à un berger des bords du* Nil & à un *berger des bords de la* Loire. Il en eſt de même de toutes les images locales, que l'on ne doit tranſplanter qu'avec beaucoup de précaution.

Les images ſont auſſi plus ou moins familieres, ſuivant les mœurs, les opinions,

les uſages, les conditions, *&c.* Un peuple guerrier, un peuple paſteur, un peuple matelot ont chacun leur images habituelles : il les tirent des objets qui les occupent, qui les affectent, qui les intéreſſent le plus. Un chaſſeur amoureux ſe compare au cerf qu'il a bleſſé,

Portant par-tout le trait dont je ſuis déchiré.

Un berger dans la même ſituation, ſe compare aux fleurs expoſées aux vents du Midi (*a*).

C'eſt ce qu'on doit obſerver avec un ſoin particulier dans la Poëſie dramatique. Britanicus ne doit pas être écrit comme Athalie, ni Polieucte comme Cinna. Auſſi les bons Poëtes n'ont-ils pas manqué de prendre la couleur des lieux & des tems, ſoit de propos délibéré, ſoit par ſentiment & par goût, l'imagination remplie de leur ſujet, l'eſprit imbu de la lecture des Auteurs qui devoient leur donner le ton. On reconnoit les Prophêtes dans Athalie, Tacite & Séneque dans Cinna, & dans Polieucte tout ce que le dogme & la morale de l'Evangile ont de ſublime & de touchant.

(*a*) *Floribus auſtrum perdita munit.* (Virg.)

C'eſt un heureux choix d'images *inuſitées* parmi nous, mais rendues naturelles par les convenances, qui fait la magie du ſtyle de Mahomet & d'Alzire, & qui manque peut-être à celui de Bajazet. Croiroit-on que les harangues des Sauvages du Canada ſont du même ſtyle que le rôle de Zamore ? *En voici un exemple frappant. On propoſe à l'une de ces nations* de changer de demeure. Le chef des Sauvages répond : » Cette terre nous a *nourris. L'on* veut que nous l'abandonnions ! » Qu'on la faſſe creuſer, on trouvera dans » ſon ſein les oſſemens de nos peres. Faut-» il donc que les oſſemens de nos peres ſe » lévent pour nous ſuivre dans une terre » étrangere » ? Virgile a dit de ceux qui ſe donnent la mort, *lucemque peroſi proje-cere animas (a). Les Sauvages* diſent en ſe dévouant à la guerre, » Je jette mon *corps loin de moi* ».

Il y a des phénoménes dans la Nature, des opérations dans les Arts, qui quoique préſens à tous les hommes, ne frappent vivement que les yeux des Philoſophes ou des Artiſtes. Ces images d'abord reſervées

(a) *Ils ont fui la lumiére & rejetté leur ame.*

au langage des Arts & des Sciences, ne doivent paſſer dans le ſtyle oratoire ou poëtique qu'à meſure que la lumiére des Sciences & des Arts ſe répand dans la ſociété. Le reſſort de la montre, la bouſſole, le téleſcope, le priſme, *&c.* fourniſſent aujourd'hui au langage familier des images auſſi naturelles, auſſi peu recherchées que celles du miroir & de la balance. Mais il ne faut haſarder ces tranſlations nouvelles qu'avec la certitude que les deux termes ſont bien connus, & que le rapport en eſt juſte & ſenſible.

Le Poëte lui ſeul comme Poëte, peut employer les images de tous les tems, de tous les lieux, de toutes les ſituations de la vie. De-là vient que les morceaux épiques ou lyriques dans leſquels le Poëte parle lui-même en qualité d'homme inſpiré, ſont les plus abondans, les plus variés en images. Il a cependant lui-même des ménagemens à garder.

1°. Les objets d'où il emprunte ſes métaphores doivent être préſens aux eſprits cultivés.

2°. S'il adopte un ſyſtème, comme il y eſt ſouvent obligé, celui, par exemple,

de la Théologie, ou celui de *la Mythologie*, celui d'Epicure ou celui de Newton, il se borne lui-même dans le choix des images, & s'interdit tout ce qui n'eſt pas analogue au ſyſtème qu'il a ſuivi. La Nature, ſous les traits de Venus, eſt une image déplacée dans un Poëme où l'on nie *que les dieux ſe mêlent du ſoin de* l'Univers; & celui qui dira dans peu,

Des choſes d'ici bas, ſéparés à jamais, Lucrèce.
Les dieux doivent jouir d'une éternelle paix.

celui-là ne doit point dire en débutant.

„ Jet'implore, ô Vénus, ô mere des Romains,
„ Charme des immortels, délices des humains,
„ Toi par qui ſous les cieux une chaleur
„ féconde
„ D'habitans fortunés peuple la terre &
„ *l'onde*;
„ Par qui les animaux conçus dans les plaiſirs,
„ Naiſſent, *ouvrent les yeux*, & ſentent des
„ *deſirs*„

De même, quoi que le Dante ait voulu figurer par l'Hélicon, par Uranie, & par le chœur des muſes ce n'eſt pas dans un ſujet comme celui du Purgatoire qu'il eſt décent de les invoquer.

3°. Les images que l'on employe doivent être du ton général de la choſe, élevées dans le noble, ſimples dans le familier, ſublimes dans l'enthouſiaſme, & toujours plus vives, plus frappantes que la peinture de l'objet même ; ſans quoi l'imagination écarteroit ce voile inutile : c'eſt ce qui arrive ſouvent à la lecture des Poëmes dont le ſtyle eſt trop figuré.

4°. Si le Poëte adopte un perſonnage, un caractère, ſon langage eſt aſſujetti aux mêmes convenances que le ſtyle dramatique : il ne doit ſe ſervir alors pour peindre ſes ſentimens & ſes idées, que des images qui ſont préſentes au perſonnage qu'il a pris.

5°. Les images ſont d'autant plus frappantes que les objets en ſont plus familiers ; & comme on écrit ſur-tout pour ſon pays, le ſtyle poëtique doit avoir naturellement une couleur natale. Cette réflexion a fait dire à un homme de goût qu'il ſeroit à ſouhaiter pour la Poëſie françoiſe que Paris fût un port de mer. Cependant il y a des images tranſplantées que l'habitude rend naturelles : par

xemple, on a remarqué que chez les peuples Proteſtans qui liſent les livres ſaints en langue vulgaire, la Poëſie a pris le ſtyle oriental. C'eſt de toutes ces *rélations* obſervées avec ſoin que réſulte l'art d'employer les images & de les placer à propos.

Mais une règle plus délicate & plus difficile à preſcrire, c'eſt l'économie & la ſobriété dans la diſtribution des images. Nous avons remarqué qu'introduites par le beſoin elles avoient paſſé juſqu'au luxe; j'ai dit auſſi qu'elles ſervent à rendre plus ſenſible un objet qui ne l'eſt pas aſſez; & juſques-là il n'eſt point de ſtyle qui ne les admette. Il ſuffit d'expliquer ce que j'entends par rendre *un objet plus ſenſible.*

Si l'objet de l'idée eſt de ceux que l'imagination *ſaiſit & retrace aiſément & ſans confuſion, il n'a beſoin pour la frapper que de ſon expreſſion* naturelle, & le coloris étranger de l'image n'eſt plus que de décoration. Mais ſi l'objet, quoique *ſenſible* par lui-même ne ſe préſente à *l'imagination* que foiblement, confuſément, ſucceſſive-

ment, ou avec peine ; l'image qui les peint avec force, avec éclat, & ramaſſé comme en un ſeul point, cette image vive & lumineuſe éclaire & ſoulage l'eſprit autant qu'elle embellit le ſtyle. On conçoit ſans peine les inquiétudes & les ſoucis dont l'ambitieux eſt agité ; mais combien l'idée en eſt plus ſenſible, quand on les voit voltiger ſous de lambris dorés & dans les plis des rideaux de pourpre ?

Non enim gazæ neque conſularis
Summovet lictor miſeros tumultus
Mentis, & curas laqueata circum
Tecta volantes. (Horat.)

Lafontaine dit en parlant du veuvage :

On fait un peu de bruit, & puis on ſe conſole ;

mais il ajoûte :

Sur les ailes du tems la triſteſſe s'envole,
Le tems ramène les plaiſirs.

& je n'ai pas beſoin de faire ſentir quel agrément l'idée reçoit de l'image. Le choc de deux maſſes l'air qui ſe repouſſent dans l'atmoſphère eſt ſenſible

par ſes effets ; mais cet objet vague & confus n'affecte pas l'imagination comme la lutte des aquilons & du vent du Midi, *precipitem Africum decertantem aquilonibus.* Ici l'image eſt frappante au premier coup d'œil : l'eſprit la ſaiſit & l'embraſſe. Quelle collection d'idées réunies & rendues ſenſibles dans ce demi vers de Lucain, qui peint la douleur errante & muette !

Erravit ſine voce dolor.

& dans cette image de Rome accablée ſous ſa grandeur,

Nec ſe Roma ferens ;

& dans ce tableau de Séneque, *non miror ſi quando impetum capit (Deus) ſpectandi magnos viros colluctantes cum aliqua calamitate !* " Dieu ſe plaît à éprouver „ les grands hommes par des calamités „ : cette idée ſeroit belle encore exprimée tout ſimplement ; mais qu'elle force ne lui donne pas l'image dont elle eſt revêtue ! Les grands hommes & les calamités ſont aux priſes, & le ſpectateur du combat c'eſt Dieu.

En employant les images à rendre les objets plus ſenſibles, on s'eſt apperçu qu'elles les rendoient auſſi quelquefois plus beaux; dès-lors on s'en eſt ſervi comme de fard & de parure. Ainſi l'on a dit l'or des cheveux, le cryſtal des eaux, &c. mais le luxe n'a point de bornes, & la licence conduit à l'excès.

Quand l'image donne à l'objet le caractère de beauté qu'il doit avoir, qu'elle le pare ſans le cacher, avec goût & avec décence, elle convient à tous les ſtyles & s'accorde avec tous les tons. Mais pour peu que le langage figuré s'éloigne de ſes règles, il refroidit le pathétique, il énerve l'éloquence; il ôte au ſentiment ſa ſimplicité touchante, aux graces leur ingénuité. Les images ſont des fleurs, qui pour être ſemées avec goût demandent une main délicate & légère.

La Poëſie elle-même perd ſouvent à préférer le coloris de l'image au coloris de l'objet. La ceinture de Vénus; cette allégorie ſi ingénieuſe, eſt encore bien inférieure à la peinture naïve & ſimple de la beauté dont elle eſt le ſym-

bole

bole. Vénus ayant à communiquer des charmes à Junon ne pouvoit lui donner qu'un voile, & rien au monde n'eſt mieux peint; mais des traits répandus ſur ce voile, ſe fait-on l'image de la beauté, comme ſi le même pinceau l'eût exprimée au naturel & ſans aucune allégorie?

Que pour rendre ſenſible cette décence noble & modeſte, qui eſt un aſſemblage de traits répandus dans le langage, dans le maintien, dans la démarche d'une jeune & belle perſonne, Ovide nous diſe que cette Grace la ſuit en ſe cachant, *ſubſequiturque decor*; que pour peindre une troupe vive & légère de jeunes étourdis qui s'empreſſent autour d'une coquette, Mr. de Voltaire emprunte l'image des ris, des jeux & des amours, & qu'il ajoûte:

Helas, je les ai vû jadis
Entrer chez toi par la fenêtre.

l'imagination n'a aucune peine à ſe former tous ces tableaux, elle ſuit le pinceau du Poëte. Mais qu'on nous raconte, comme dans un Sonnet Italien,

que les amours étant venus en foule ſe placer dans les yeux, ſur le nez, ſur la bouche, ſur le menton, dans les cheveux d'une *jolie femme*, l'un de ces petits dieux qui ne trouva plus à ſe nicher, ſe laiſſa tomber ſur le ſein, & de-là regardant ſes camarades, leur cria : " Mes amis, qui de nous eſt le „ mieux logé „ ? Il y a dans cette idée beaucoup de gayeté, de galanterie & de fineſſe ; cependant qu'on examine l'image. Se peint-on une jolie figure au milieu de tous ces enfans que l'on voit perchés çà & là ? n'eſt-ce pas un tableau groteſque plûtôt qu'une image riante ? En général toutes les fois que la nature eſt belle & touchante en elle-même, c'eſt dommage de la voiler.

Mais ce n'eſt pas aſſez que l'idée ait beſoin d'être embellie, il faut qu'elle mérite de l'être. Une penſée triviale revêtue d'une image pompeuſe ou brillante, eſt ce qu'on appelle du Phébus : on croit voir une phyſionomie baſſe & commune ornée de fleurs & de diamans. Cela revient à ce premier principe, que l'image n'eſt faite que pour

rendre l'idée ſenſible. Si l'*idée* ne mérite pas d'être ſentie, ce n'eſt pas la peine de la colorer.

En obſervant ces deux règles, ſçavoir, de ne jamais revétir l'idée que pour l'embellir, de ne jamais embellir que ce qui en mérite le ſoin, on évitera la *profuſion des images, on ne les employera qu'à propos : c'eſt-là ce qui fait* le charme & la beauté *du ſtyle de* Racine & de *Lafontaine. Il eſt riche & n'eſt point* chargé : c'eſt l'abondance du génie que le goût ménage & répand.

La continuation de la même image eſt une affectation que l'on doit éviter, ſour-tout dans le dramatique, où les perſonnages ſont trop émus pour penſer à ſuivre une allégorie. C'étoit le goût du ſiècle de Corneille, & lui-même il s'en eſt reſſenti.

En changeant d'idée, on peut immédiatement paſſer d'une image à une autre ; mais le retour du figuré au ſimple eſt indiſpenſable ſi l'on s'étend ſur la même idée, ſans quoi l'on ſeroit obligé de ſoutenir la premiere image, ce qui dégénère en affectation, ou de

préſenter le même objet ſous deux images différentes, eſpèces d'inconſéquence qui choque le bon ſens & le goût.

Il y a des idées qui veulent être relevées; il y en a qui veulent que l'image les abaiſſe au ton du ſtyle familier. Ce grand Art n'a point de règles, & ne ſauroit ſe raiſonner. Entendez Lucrece parlant de la ſuperſtition : comme l'image qu'il employe aggrandit ſon idée!

Humana ante oculos fœde cum vita jaceret
In terris, oppreſſa gravi ſub Religione,
Quæ caput à cœli regionibus oſtendebat.

Voyez des idées auſſi grandes préſentées avec toutes leur force ſous les traits les plus ingénus. " C'eſt le déjeûner d'un „ petit ver que le cœur &. la vie d'un „ grand Empereur „ , dit Montagne; & en parlant de la guerre, " Ce fu„ rieux monſtre à tant de bras & à „ tant de têtes, c'eſt toûjours l'homme „ foible, calamiteux & miſérable, c'eſt „ une fourmillière émue „. L'homme eſt „ bien inſenſé (dit-il encore), il ne „ ſauroit forger un ciron, & il forge

„ des dieux par douzaines „. *Avec quelle* ſimplicité Lafontaine a peint une *mort* tranquille !

On ſortoit de la vie *ainſi que d'un banquet,*
Remerciant ſon hôte & faiſant ſon paquet.

Ce qui rend cette familiarité frappante, *c'eſt l'élévation d'ame qu'elle annonce, car il faut planer au-deſſus des grands* objets pour le voir au rang des petites choſes ; & c'eſt *en général ſur la ſituation* de l'ame de celui qui parle que le Poëte doit ſe regler pour élever ou abaiſſer l'image.

Dans tous les mouvemens impétueux, comme l'enthouſiaſme, la paſſion, *&c.* le ſtyle s'enfle de lui-même ; il ſe tempère ou s'affoiblit quand l'ame s'appaiſe *ou s'épuiſe : ainſi toutes les fois que la* beauté du ſentiment eſt dans le calme, *l'image eſt d'autant plus belle qu'elle eſt plus ſimple & plus familiere.*

Dans *l'héroïque* même, l'image la plus *humble* eſt quelquefois la plus forte. Fléchier, en louant la charité de M. le Préſident de Lamoignon, qui donnoit aux pauvres ce qu'il retiroit

tous les ans du travail actuel du Palais, s'eſt bien gardé de parler de ce travail en termes faſtueux ; il rapproche ce Magiſtrat des malheureux dont il étoit le pere, & vous croyez le voir au milieu des pauvres. travaillant avec eux & pour eux. " Il n'étoit pas content (dit-il) de „ leur avoir diſtribué le pain, s'il ne „ l'avoit gagné lui-même „. Il y a de la baſſeſſe à trouver bas les détails de la pauvreté. Gardez-vous bien de les éviter par une fauſſe délicateſſe, ou de les voiler pour les annoblir ; il faut ſeulement avoir ſoin d'en écarter ce qui eſt dégoûtant. Voyez dans Lafontaine Philémon & Baucis, & le faucon, ces modèles du pathétique naïf & ſimple. Voyez auſſi dans l'Enfant-prodigue cette peinture noble & vraie de la miſere du jeune Euphemon ; & dans le Pere-de-famille ce tableau ſi paſſionné, ſi touchant de la pauvreté de Sophie. Voilà comme tout s'embellit dans les mains d'un homme de génie & de goût. Les exemples de cette ſimplicité précieuſe ſont rares chez les modernes, ils ſont communs chez les Anciens, & je ne

puis trop inviter les jeunes *Poëtes* à s'en nourrir l'eſprit & l'ame.

Je finirai par quelques réflexions ſur l'abus des images qu'on appelle jeux de mots. *Les rapports du figuré au figuré* ne ſont que des relations d'une image à une image, ſans que ni l'une ni l'autre *ſoit donnée pour l'objet réel. C'eſt ainſi que l'on compare les chaînes* de l'amour avec celles de *l'ambition*, & que l'on *dit que celles-ci* ſont plus pe*ſantes* & moins fragiles. Alors ce ſont les idées mêmes que l'on compare ſous des noms étrangers.

Mais c'eſt abuſer des *termes* que d'établir une reſſemblance réelle du figuré au ſimple : l'image n'eſt qu'une comparaiſon dans le ſens de celui qui l'em*ploye*, & *c'eſt la donner pour l'objet* même que de lui attribuer *les mêmes rapports qu'à l'objet*, *comme* dans ces vers,

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai. Racine.
Elle fuit mais en Parthe, en me perçant le cœur. Corneille.

Dans l'Æneïde Turnus dit à Ænée :

Quam marte petiſſi,
Italiam metiere jacens.

" C'eſt (dit Jul. Scal.) parce qu'on „ meſure un terrain quand on l'achette„. Aſsûrement, Virgile n'avoit pas ſongé à cette alluſion puérile. Les Commentateurs ſont de terribles gens !

Il fut un tems où l'on ne croyoit avoir de l'eſprit qu'autant qu'on donnoit de faux rapports à ſes idées, & le mauvais goût devient ſi naturel par l'habitude, qu'un homme, accoûtumé ſans doute aux jeux de mots fit, dit-on, celui-ci dans le plus cruel deſeſpoir. C'étoit un Italien amoureux & malheureux. Avant de ſe tuer il ordonna à ſon homme de confiance de faire un flambeau de ſa graiſſe, d'aller trouver ſon inhumaine, & de lui faire lire à la clarté de ce flambeau le billet qu'il lui écrivit. " Tu m'as défendu de brûler pour „ toi : je brûle actuellement dans ta „ main ; & c'eſt à la lueur de ma flam„me que tu lis mes derniers adieux „.

De la fiction à la réalité les rapports ſont dans la règle, & non pas de la

métaphore à la réalité : par exemple, après avoir changé Sirinx en *roſeau*, le Poëte en peut faire une flute ; mais quoiqu'il appelle *des lys & des roſes* les *couleurs d'une bergère*, il n'en fera pas un bouquet ; pourquoi cela ? C'eſt que la métamorphoſe de Sirinx eſt donnée pour un fait dont le Poëte eſt perſuadé ; *au lieu que les lys & les roſes* ne ſont qu'une comparaiſon dans l'eſprit même du Poëte : c'eſt pour n'avoir pas fait cette diſtinction ſi facile, que tant de Poëtes ont donné dans les jeux de mots, l'un des vices les plus oppoſés au naturel, qui fait le charme du ſtyle poëtique.

CHAPITRE VI.

De l'Harmonie du Style.

L'HARMONIE du ſtyle comprend le choix & le mélange des ſons, leurs intonnations, leur durée, la liaiſon des mots & leurs nombres, la texture des périodes, leur coupe, leur

enchaînement, enfin toute l'économie du diſcours relativement à l'oreille, & l'art de diſpoſer les mots, ſoit dans la proſe, ſoit dans les vers, de la maniere la plus convenable au caractère des idées, des images, des ſentimens qu'on veut exprimer.

Les recherches que je propoſe ſur cette partie méchanique du ſtyle, & les eſſais que l'on fera pour y exercer ſon oreille & ſa plume, doivent être, comme les études du Peintre, deſtinés à ne pas voir le jour. Dès qu'on travaille ſérieuſement, c'eſt de la penſée qu'on doit s'occuper, & des moyens de la rendre avec le plus de force, de clarté, de préciſion qu'il eſt poſſible. *Fiat quaſi ſtructura quædam; nec tamen fiat operoſe: nam eſſet cum infinitus tum puerilis labor.* Ciceron.

C'eſt par l'analyſe des élémens phyſiques d'une langue qu'on peut voir à quel point elle eſt ſuſceptible d'harmonie. Mais ce travail eſt celui du Grammairien. Le devoir du Poëte, de l'Hiſtorien, de l'Orateur eſt de ſe livrer aux mouvemens de ſon ame. S'il poſ-

ſede ſa langue, s'il a exercé ſon oreille au ſentiment de l'harmonie, ſon ſtyle peindra ſans qu'il s'en apperçoive, & le nombre y viendra de lui-même s'accorder avec la penſée.

Une oreille excellente peut ſuppléer à la réflexion; mais avant la réflexion perſonne n'eſt sûr d'avoir l'oreille délicate & juſte. Le détail où je m'engage peut donc avoir ſon utilité.

Duæ ſunt res quæ permulcent aures (dit Ciceron): *ſonus & numerus.*

On peut conſidérer dans les voyelles le ſon pur, l'articulation, l'intonnation.

Les voyelles ne ſont pas toutes également pleines & brillantes; le ſon de l'*a* eſt le plus éclatant de tous, & la voix, comme pour complaire à l'oreille, le choiſit naturellement. La preuve en eſt dans les accens indélibérés d'une voix qui préludе, dans les cris de ſurpriſe, de douleur & de joie. Virgile connoiſſoit bien la prédilection de l'oreille pour le ſon de l'*a*, lorſqu'il l'a répété tant de fois dans ce vers ſi mélodieux.

Mollia luteolâ pingit vaccinia calthâ.

& dans ceux-ci plus doux encore.

. . . . *Vel mixta rubent ubi lilia multâ*
Alba roſâ, tales virgo dabat ore colores.

Ces vers prouvent que Voſſius a tort de reprocher au ſon de l'*a* de manquer de douceur : *ſuauitate ferè deſtituitur* ; mais il a raiſon quand il ajoûte : *magnificentiâ aures propemodum percellit.*

Le ſon de l'*o* eſt plein, mais grave : pour le rendre plus clair dans le chant, on y mêle du ſon de l'*a*, comme lorſqu'on veut éclater ſur *vole* (*a*) ; l'*e* plus foible & moins volumineux s'éclaircit de même dans l'*è* ouvert en approchant du ſon de l'*a* (*b*) ; l'*i* eſt plus grêle, plus délicat que l'*e* (*c*) ; l'*eu* eſt vague, mais ſonore ; l'*ou* eſt plus grave, mais moins

(*a*) O, *ſonum quidem habet vaſtum & aliquâ ratione magnificum ; longè tamen minus quam* a *Nulla hac aprior littera ad ſignificandum magnorum animalium & ingentium corporum, ſeu vocem, ſeu ſonum.* (Iſaac Voſſ.)

(*b*) E', *non quidem gravem, ſed tamen clarum ſatis & elegantem habet ſonum :* è, *vocalis magis ſonora & magnifica quam* o, *minus quam* a ; *cùm & ſonum habeat obſcuriorem, & prope modum in ipſis faucibus ſepultum.* Idem.

(*c*) I, *nulla eſt clarior voce illâ : in levibus & argutis uſum habet præcipuum.* Idem.

foible que l'*u* (*d*) ; l'*e* **muet ou féminin** eſt à peine un ſon.

Dans les voyelles doubles, le premier ſont n'étant que paſſager, l'oreille n'eſt *ſenſiblement* affectée que du ſon final, ſur lequel la voix ſe repoſe & ſe déploye ; ce n'eſt donc qu'à la voyelle finale que *l'on doit avoir égard dans le choix des diphtongues relativement à l'harmonie* ; & l'on a raiſon de ſe plaindre qu'à l'ancienne prononciation de j'*avois*, *françois*, *&c.* l'uſage ait ſubſtitué j'*avès francès*, *&c.* (voyez les Notes philoſophiques de M. Duclos ſur la Grammaire de Port-Royal).

L'effet de la nazale, voyelle que nous avons miſe au rang des conſonnes, eſt de terminer le ſon fondamental par un ſon fugitif & *harmonique qui reſonne dans le nez.* Ce ſon fugitif donne plus d'éclat à la voyelle ; *il la ſoutient, il l'élève*, & caractériſe *l'harmonie bruyante.*

Luctantes ventos tempeſtateſque ſonoras. Virgile.

J'entends l'airain tonnant de ce peuple barbare. Voltaire.

(*d*) *Infimum dignioris gradum tenet u vocalis.*

On voit dans le premier exemple combien Virgile a déféré au choix de l'oreille en employant l'épithéte *ſonoras*, qui n'eſt point analogue à l'image *imperio premit*, en l'employant, dis-je, préférablement à *rebelles*, *frementes*, *minaces* que l'image ſembloit demander. C'eſt la même raiſon du volume de l'*o*, qui le lui a fait employer tant de fois dans ces vers,

Vox quoque per lucos vulgo exaudita ſilentes,
Ingens.

M. l'Abbé d'Olivet décide brève la voyelle nazale à la fin des mots comme dans *turban*, *deſtin*, *Caton*; mais il me ſemble que le retentiſſement de la nazale en doit prolonger le ſon, du-moins dans la déclamation ſoutenue, & par-tout où la voix a beſoin d'un appui.

La reſonnance de la nazale eſt interrompue par la ſucceſſion immédiate d'une voyelle, à moins que l'on aſpire celle-ci pour laiſſer retentir celle-là *tyran inflexible*, *deſtin ennemi*; mais cet *iatus* que l'on a permis en Poëſie, eſt peut-être le plus dur à l'oreille, & celui de tous qu'on doit éviter avec le plus de ſoin.

Obſervons cependant **que *moins la* nazale** eſt ſonore, plus il eſt aiſé **de l'éteindre**, & par conſéquent **moins l'aſpiration** de la voyelle ſuivante eſt **dure à l'oreille**: auſſi ſe permet-on plus ſouvent la liaiſon d'une voyelle avec les nazales **on** & **un**, qu'avec les nazales *an* & *en*: *leçon utile*, *commun à tous*, *ſont moins durs que main habile*, *océan irrité*. Boileau lui-même a dit:

Le chardon importun hériſſa nos guérets.

Dans les monoſillabes, le ſon de la nazale, pour éviter l'aſpiration, ſe réduit à une voyelle pure, ſuivie de l'*n* conſonne qui s'en détache pour ſe lier avec la voyelle ſuivante. *L'un-&-l'autre*, *l'on-aime*, *en-eſt-il*? (Dans ce dernier exemple l'*e* qui précède l'*n* a le ſon de l'*a* bref). *Toutefois il eſt mieux de conſerver à la* nazale la liberté de retentir, *en ne la plaçant devant une voyelle que dans les repos & les ſens ſuſpendus.* Il n'y a que Lamothe qui n'ait pas ſenti la dureté de ces vers.

Et le mien incertain encore.

C'eſt peu de conſulter pour le choix la

béauté des ſons en eux-mêmes ; il faut encore y obſerver un mélange, une variété qui nous flatte. La monotonie eſt fatigante, même dans les paſſages, à plus forte raiſon dans les repos. Ce n'eſt pas que le même ſon répété ne plaiſe quelquefois (*a*), comme en Muſique la même note redoublée à propos eſt un agrément pour l'oreille : mais cette exception ne détruit pas la régle qui oblige à varier les ſons. Dans nos vers on a fait une loi d'éviter la conſonnance des deux hémiſtiches : la même régle doit s'obſerver dans les repos des périodes : plus ces repos ſont variés plus la proſe eſt harmonieuſe. Il y a une eſpèce de conſonnance ſymmétrique dont les Latins faiſoient une grace de ſtyle (*b*) ; cette ſymétrie peut avoir lieu quelquefois dans la proſe françoiſe, mais l'affectation en ſeroit puérile.

Il y a dans la proſe comme dans les vers des meſures qu'on appelle nombres,

(*a*) Quelle douceur, quelle grace, dit Cicéron, ne ſent-on pas dans ces compoſés, *inſipientem*, *iniquum*, *tricipitem* ! au lieu qu'il trouve de la rudeſſe dans *inſapientem*, *inæquum*, *tricapitem*.

(*b*) *Similiter cadens*, *ſimiliter deſinens*.

compoſées de deux ou trois *ſons ; il faut* éviter que les nombres voiſins *l'un de* l'autre s'appuyent ſur les mêmes finales, comme dans ce vers de Boileau,

Du deſtin des Latins prononcer les oracles.

Les conſonnes ne ſont pas des ſons, mais des articulations de *ſons. Or l'articulation eſt plus forte ou plus foible, plus* rude ou plus douce en *elle-même*, ſuivant le caractère de la conſonne qui frappe la *voyelle.*

Les articulations, relativement l'une à l'autre, ſont auſſi plus ou moins liantes, plus ou moins dociles à ſe ſuccéder : les unes ſe ſuivent coulamment & avec aiſance, les autres ſe froiſſent & ſe briſent dans leur choc, & l'étude de tous ces *effets peut éclairer le choix* de l'oreille.

La parole a des doux & des forts, des ſons piqués, des ſons appuyés, des ſons flattés comme la muſique ; il n'eſt donc point de conſonne qui miſe à ſa place ne contribue à l'harmonie du diſcours ; mais la dureté bleſſe par-tout l'oreille. Or la dureté conſiſte, non pas dans la rudeſſe ou l'âpreté de l'articulation, mais dans la

difficulté qu'elle oppoſe à l'organe qui l'exécute : le ſentiment réfléchi de la peine que doit avoir celui qui parle, nous fatigue nous-mêmes ; & voilà dans ſa cauſe & dans ſon effet ce que nous appellons dureté de ſtyle.

Ce vers raboteux que Boileau à fait dans le ſtyle de Chapelain :

Droite & roide eſt la côte & le ſentier étroit.

reſſemble aſſez à ce qu'il exprime, cependant notre délicateſſe en eſt bleſſée : en pareil cas c'eſt par le mouvement qu'il faut peindre, & non par le froiſſement des ſyllabes.

Lafontaine. Dans un chemin montant, ſabloneux malaiſé,
Et de tous les côtés au ſoleil expoſé,
Six forts chevaux traînoient un coche.
L'équipage ſuoit, ſoufflоit, &c.

La langue la plus douce ſeroit celle où la ſyllabe d'uſage n'auroit jamais qu'une conſonne, comme la ſyllabe phyſique ; car dans une ſyllabe compoſée de pluſieurs conſonnes qui ſemble ſe preſſer autour d'une voyelle, *Sphinx*, *trop*, *Grecs*, *Cecrops*, la réunion précipitée de toutes

ces articulations en un tems ſyllabique rend l'action de l'organe pénible & confuſe ; & quoique chaque conſonne ait naturellement ſe *e* muet pour voyelle, l'intervale inſenſible que laiſſe entre elles ce foible ſon, ne ſuffit pas pour articuler diſtinctement l'une après l'autre. Cependant ce n'eſt pas aſſez qu'une langue ſoit douce, elle doit avoir de quoi marquer le caractere de chaque idée, & cela dépend ſur-tout des articulations molles ou fermes, rudes ou liantes, qu'elle nous préſente au beſoin : par exemple la réunion de deux conſonnes en une ſyllabe lui donne quelquefois plus de vigueur & d'énergie, comme de l'*f* & de l'*r* dans *frémir*, *friſſonner*, *frapper* ; *frendere*, *frangere*, *fragor* ; & du *t* avec l'*r*, comme dans ces vers du Taſſe tant de fois cités,

Il rauco ſuon de la tartarea tromba,
Treman ſe ſpacioſe atre caverne.

& comme dans ce vers de Virgile, que le Taſſe admiroit lui-même.

Convulſum remis, roſtris ſtridentibus, æquor.

Ce n'eſt point là de la dureté, mais de

cette âpreté que le même Poëte eſtimoit dans le Dante : *Queſta aſprezza ſente un non ſo che di magnifico e di grande.*

Ce n'eſt jamais, comme je l'ai dit, que le travail des organes de la parole qui gêne & fatigue l'oreille ; & c'eſt dans les mouvemens combinés de ces organes que ſe trouve la raiſon phyſique de l'eſpèce de ſympathie ou d'antipathie que l'on remarque entre les ſyllabes. Or, les organes de la parole ſe diviſent en trois mobiles & deux appuis : les mobiles ſont le ſouffle, la langue & les lèvres ; les appuis ſont le palais & les dents. Je ne prétends pas répéter ici la leçon du Bourgeois-Gentilhomme ; mais je dois indiquer la cauſe phyſique du plus ou moins de facilité que nous avons à lier les conſonnes.

Qu'on étudie l'action des organes dans les différentes articulations ; l'on verra pourquoi l'*l* eſt facile après l'*r*, & l'*r* pénible après l'*l* ; pourquoi deux labiales ne peuvent s'allier enſemble, non plus que deux dentales dont l'une eſt la foible de l'autre ; pourquoi le paſſage d'une labiale à une dentale eſt facile du

foible au foible, comme dans *ab-diquer*; du fort au fort, comme dans *ap-titude*; du foible au fort, comme dans *ob-tenir*; & impoſſible du fort au foible, comme dans *Cap-de bonne-Eſpérance*, que l'on eſt obligé de prononcer *Cab-de bonne-Eſpérance*.

On y trouvera de même la raiſon de la difficulté que nous éprouvons à prononcer l'*x* après l'*s*, & réciproquement, comme quintilien l'a remarqué : *Virtus-Xercis*, *arx-ſtudiorum*.

Si l'oreille eſt offenſée de la conſonnance des voyelles, par la même raiſon elle doit l'être du retour ſubit & répété de la même articulation. Les latins avoient préféré pour cette raiſon *méridiem* à *medidiem*. Qu'en françois l'on traduiſe ainſi le début des *Paradoxes de Cicéron* : » Brutus, j'ai ſouvent remarqué que » *quand Caton ton oncle opinoit* dans » le Senat »; cela ſeroit choquant & riſible. La fréquente répétition de l'*r* & de l'*s* eſt dure à l'oreille, ſur-tout dans les ſyllabes compliquées où l'*s* ſiffle, ou l'*r* frémit à la ſuite d'une autre conſonne. *Lamothe* a corrigé dans l'une de ſes Odes,

Censeur sage & sincère. Il auroit bien dû corriger aussi,

Avide des affronts d'autrui.....
Travail toûjours trop peu vanté.....
Les Rois qu'après leur mort on loue.....
L'homme contre son propre vice.....
Ton amour-propre trop crédule.....

& une infinité de vers aussi durs, sur lesquels il avoit le malheureux talent de se faire illusion.

Le *z* qui blessoit l'oreille de Pindare, adouci dans notre langue, a quelquefois beaucoup de grace; mais dans une foule d'écrit modernes on l'a ridiculement affecté.

Les Latins retranchoient l'*x* des mots composés où il devroit être selon l'étymologie; & nous avons suivi cet exemple. La répétition des dentales mouillées, *che*, & *ge*, est desagréable à l'oreille.

La Moche. Mais écoutons; ce berger joue
Les plus amoureuses chansons.

Les articulations gutturales dont quelques langues du Nord sont remplies, & dont le françois est exempt, ne peuvent don-

ner que des ſons foibles & confus. En général les conſonnes les plus favorables à l'harmonie ſont celles qui détachent le plus diſtinctement les ſons, & que l'organe exécute avec le plus d'aiſance & de volubilité : telles ſont les articulations ſimples de la langue avec le palais, de la langue avec les dents, de la lévre inférieure avec les dents, & des deux lévres enſemble.

L'*l*, la plus douce des articulations, ſemble communiquer ſa molleſſe aux ſyllabes dures qu'elle ſépare. M. de Fenelon en a fait un uſage merveilleux dans ſon ſtyle. » On fit couler, dit Télémaque, des » flots d'huile douce & luiſante ſur tous » les membres de mon corps ». L'*l*, ſi j'oſe le dire, eſt elle-même comme une huile onctueuſe, qui répandue dans le ſtyle en adoucit les frottemens ; & le retour fréquent de l'article *le*, *la*, *les*, qu'on reproche à notre langue, eſt peut-être ce qui contribue le plus à lui donner de la mélodie : voyez quelle douceur elle communique à ce demi Vers de Virgile.

Quæque lacus latè liquidos.

Le gazouillement de l'*l* mouillée peut ſervir quelquefois à l'harmonie imitative, mais on en doit réſerver le fréquent uſage pour les peintures qui le demandent. L'articulation mouillée qui termine le mot *règne* ſeroit inſoutenable ſi elle revenoit fréquemment.

Le mouillé foible de l'*l*, exprimé par ce caractère *y*, & dont nous avons fait une voyelle parce qu'il eſt conſonne vocale, eſt la plus délicate de toutes les articulations; mais cette conſonne ſi douce eſt trop foible pour ſoutenir l'e muet; au-lieu que jointe au ſon de l'*a*, comme dans *payа*, *déployа*, ou à telle autre voyelle ſonore, comme dans *foyer*, *citoyen*, *rayon*, elle fait nombre & ſuffit à l'oreille.

Par cette analyſe des articulations de la langue, on doit voir qu'elles ſont les liaiſons qui flattent ou qui bleſſent l'oreille.

Il n'y a point de liaiſon d'une voyelle finale avec la conſonne initiale du mot ſuivant; ce n'eſt qu'une ſucceſſion de ſons indépendans l'un de l'autre.

La liaiſon eſt réelle d'une conſonne finale avec une voyelle initiale; car la conſonne s'attache à la voyelle qui la ſuit.

Mais

Mais comme toutes les voyelles s'allient avec toutes les conſonnes, la liaiſon ne ſera plus ou moins harmonieuſe qu'autant que la conſonne, plus forte ou plus foible, contribuera plus ou moins au caractère de l'expreſſion. La rudeſſe même alors fait beauté, pourvû que l'articulation n'ait rien de pénible.

Tum ferri rigor, atque argutæ lamina ſerræ. Virgile.

Lorſqu'en françois la conſonne finale eſt double, comme dans *haſard*, dans *reſpect*, on ne ſait ſentir que la pénultiéme avant une conſonne, *le haſard ne produit rien*, *le reſpect m'impoſe ſilence*, & le paſſage eſt doux & facile : mais devant une voyelle, on eſt obligé d'articuler auſſi la conſonne finale, *le reſpect & l'amour*, *le haſard eſt aveugle* : liaiſon dure qu'il eſt bon d'éviter.

Il n'y a point de liaſon d'une voyelle avec une voyelle. Si la première eſt un *e* muet, le ſon en eſt effacé par celui de la ſeconde, cela s'apelle *éliſion*. Si la première eſt une voyelle pleine, la rencontre des deux ſons s'appelle *hiatus*.

L'hiatus eſt quelquefois doux & quel-

quefois dur à l'oreille. Les Latins du tems de Cicéron l'évitoient, même dans le langage familier ; les Grecs n'avoient pas tous le même ſcrupule : on blâmoit Théophraſte de l'avoir porté à l'excès. " Si Iſocrate ſon maître lui en a donné l'exemple (dit Cicéron) Thucidide n'a pas fait de même ; & Platon, écrivain encore plus illuſtre, a négligé cette délicateſſe, lui dont l'élocution (dit Quintilien) " eſt d'une béauté divine & comparable à celle d'Homère ". Cependant ce concours de voyelles que Platon s'eſt permis, non-ſeulement dans ſes écrits philoſophiques, mais dans une Harangue de la plus ſublime béauté, Démoſtène l'évitoit avec ſoin. C'étoit donc une queſtion indéciſe parmi les Anciens, ſi l'on devoit ſe permettre ou s'interdire l'*hiatus*.

Pour nous à qui leur maniere de prononcer eſt inconnue, prenons l'oreille pour arbitre.

J'ai dit que l'*hiatus* eſt quelquefois doux, quelquefois dur ; & l'on va s'en appercevoir. Les accens de la voix peuvent être tour-à-tour détachés ou coulés comme ceux de la flûte, & l'articulation eſt à l'or-

gane ce que le coup de langue eſt à l'inſtrument : or la modulation du ſtyle, comme celle du chant, exige tantôt des ſons coulés, & tantôt de ſons détachés, ſelon le caractère du ſentiment ou de l'image que l'on veut peindre ; donc ſi la comparaiſon eſt juſte, non-ſeulement l'*hiatus* eſt quelquefois permis, mais il eſt ſouvent agreable. C'eſt au ſentiment à le choiſir ; c'eſt à l'oreille à marquer ſa place. Nous ſommes déja sûrs qu'elle ſe plaît à la ſucceſſion immediate de certaines voyelles : rien n'eſt plus doux pour elle que ces mots *Danaé*, *Lais*, *Dea*, *leo*, *Ilia*, *Thoas*, *Leucothoé*, *Phaon*, *Léandre*, *Actéon*, *&c.* Le même *hiatus* ſera donc mélodieux dans la liaiſon des mots ; car il eſt égal pour l'oreille que les voyelles ſe ſuccedent dans un ſeul mot, ou d'un mot à un autre. Il y avoit dans les Anciens une eſpéce de baillement dans l'*hiatus*, mais s'il y en a chez nous il eſt inſenſible, & la ſucceſſion de deux voyelles ne me ſemble pas moins continue & facile dans *il y-a*, *il a-été-à*, que dans *Ilia*, *Danaé*, *Méléagre*.

Nous éprouverons cependant qu'il y a

des voyelles dont l'assemblage déplait : *a-u*, *e-i*, *a-an*, *a-en*, *e-un*, sont de ce nombre, & l'on en trouve la cause phisique dans le jeu même de l'organe. Par exemple, des voyelles gutturales *â*, *ê*, *ô*, avec celles qui resonnent au bord des lévres ou des dents, l'*hiatus* est insoûtenable, & sa dureté vient du changement pénible & soudain qui doit s'opérer dans l'instrument de la voix ; au-lieu que deux voyelles dont le son se modifie à peu près dans le même point, se succédent sans peine & sans dureté, comme dans *Ilia*, *Clio*, *Danaé*. Il n'y a que l'*hiatus* d'une voyelle avec elle-même qui soit toujours dur à l'oreille : il vaudroit mieux se donner, même en prose, la licence que Racine a prise, quand il a dit, *j'écrivis en Argos*, que de dire, *j'écrivis à Argos*. C'est encore pis quand l'*hiatus* est redoublé, comme dans *il alla à Athènes*.

On voit par-là qu'on ne doit ni éviter ni employer indifféremment dans la prose toute espèce d'*hiatus*. Il étoit permis anciennement dans les vers ; on l'en a banni par une régle à mon gré trop générale & trop sévère, Lafontaine n'en a tenu

compte, & je crois qu'il a eu *raiſon.*

Du reſte, parmi les Poëtes qui obſervent cette règle en apparence, il n'y en a pas un qui ne la viole en effet, *toutes* les fois que l'*e* muet final ſe trouve entre deux voyelles; car cet *e* muet s'élide, & les ſons des deux *voyelles ſe ſuccèdent immédiatement.*

Hector tomba ſous lui, Troy'expira ſous vous. Racine.

Allez *donc* & portez cette joy'à mon frere. Idem.

Il y a peu d'*hiatus* auſſi rudes que celui de ces deux vers. La règle qui permet cette éliſion & qui défend l'*hiatus*, eſt donc une règle capricieuſe, & auſſi peu d'accord avec elle-même, qu'*avec l'oreille qu'elle prive d'une infinité de douces liaiſons.*

Il n'y a *pas moins à choiſir dans la ſucceſſion des conſonnes* que dans celle des voyelles. *L'articulation* eſt une ſuite de mouvemens variés que l'organe exécute; & du paſſage pénible ou facile de l'un à l'autre, dépend le ſentiment de dureté ou de douceur dont l'oreille eſt affectée. *Collabuntur verba ut inter ſe* Cicer.

quam aptiſſimè cohæreant extrema cum primis. Il faut donc examiner avec ſoin quelles ſont les articulations ſympatiques ou antipatiques dans les mots déjà compoſés, afin d'en rechercher ou d'en éviter la rencontre dans le paſſage d'un mot à un autre. On ſçait, par exemple, qu'il eſt plus facile à l'organe de doubler une conſonne en l'appuyant, que de changer d'articulation ; ſi l'on eſt libre de choiſir, on préférera donc pour initiale d'un mot la finale du mot qui précède : *Les Grecs-ſont nos modèles ; le ſoc-qui fend la terre.*

Racine. L'hymen-n'eſt pas toûjours entouré de flambeaux.

Lafontaine. Il avoit de plant vif-fermé cette avenue.

Si Lafontaine avoit mis *bordé* au-lieu de *fermé*, l'articulation ſeroit plus pénible. Ainſi Virgile ayant à faire entrer le mont *Tmolus* dans un vers, l'a fait précéder d'un mot qui finit par un *t*.

Non ne vides croceos ut Tmolus odores.

On ſait que deux différentes labiales de ſuite ſont pénibles à articuler ; on

ne dira donc point *Alep fait le commerce de l'Inde*, *Jacob vivoit*, *ſep verdoyant* : ainſi de toutes les articulations fatigantes pour l'organe, & qu'avec la plus légère attention il eſt facile de reconnoître, en liſant ſoi-même à haute voix ce que l'on écrit.

L'étude que je propoſe paroît d'abord puérile ; mais on m'avouera que les opérations de la Nature ne ſont pas moins curieuſes dans l'homme, que celles de l'induſtrie dans le Fluteur du célèbre Vaucanſon ; & qui de nous a rougi d'aller examiner les reſſorts de cette machine ?

Au choix, au mélange des ſons, au ſoin de rendre les articulations faciles & de les placer au gré de l'oreille, les Anciens joignoient les accens & les nombres, double avantage qu'on doit leur envier, mais dont l'un, bien plus précieux que l'autre à mon avis, n'eſt pas interdit à la langue Françoiſe.

Dans les langues anciennes l'accent proſodique donnoit aux vers une eſpèce de mélodie. Il élevoit la voix ſur telle ſyllabe, il l'abaiſſoit ſur telle autre, &

ſouvent il l'élevoit & l'abaiſſoit ſur la même. Cette modulation attachée aux élémens d'une langue nous eſt inconnue : à peine concevons-nous comment elle n'altéroit pas la vérité de l'élocution. Tout ce qu'on peut imaginer de plus favorable, c'eſt que dans les momens paſſionnés l'accent proſodique cédoit ſa place à l'accent naturel, & que dans les momens tranquilles il revenoit animer le récit & le ſauver de la monotonie. Encore ne voit-on pas bien quel agrément pouvoit y répandre une mélodie abſolument fortuite & indépendante de la penſée ; & il y a peut-être bien de la prévention à regretter ce que nous ne concevons pas.

Si les langues modernes n'ont point d'accent élémentaire & proſodique, elles ont leur accent expreſſif, leur modulation naturelle : par exemple, chaque langue interroge, admire, ſe plaint, menace, commande, ſupplie, avec des intonnations, des inflexions qui lui ſont propres. Une langue qui dans ce ſens-là n'auroit point d'accent, ſeroit monotone, froide, inanimée ; & plus l'ac-

cent eſt varié, ſenſible, *mélodieux dans* une langue, plus elle eſt *favorable à* l'Éloquence & à la Poëſie.

L'accent françois eſt peu marqué dans le langage familier; il eſt plus dans le débit oratoire, plus encore dans la déclamation poëtique, & de plus en plus, ſelon le degré de *chaleur & de véhémence du ſtyle; de maniere que dans* le pathétique de la Tragédie, & dans l'enthouſiaſme de l'Ode, il eſt *au plus* haut *point* où le génie de la langue lui permette de s'élever. Mais c'eſt toûjours l'ame elle-même qui imprime ce caractère à l'expreſſion de ſes mouvemens. De-là vient, par exemple, que notre Poëſie aſſez vive dans le Drame, eſt un peu froide dans l'Épopée. Elle a une *mélodie pour les ſentimens; elle n'en* a point pour les *images*: & ſi mon obſervation *eſt juſte; c'eſt une nouvelle raiſon pour nous* de rendre l'Épopée auſſi *dramatique* qu'il eſt poſſible.

L'harmonie du ſtyle dans notre langue *ne dépend* donc pas, comme dans *les langues anciennes*, du mélange des *ſons aigus* & des ſons graves, mais bien

du mélange de ſon plus lents ou plus rapides, liés & ſoutenus par des articulations faciles & diſtinctes, qui marquent le nombre ſans dureté.

Commençons par avoir une idée nette & préciſe du rithme, du nombre, & & du metre.

Le rithme des Anciens étoit dans la langue, ce que dans la Muſique on appelle meſure. Iſaac Voſſius le définit le ſyſtème ou la collection des piés, & ces piés ſont ce qu'on appelloit nombres. Le nombre avoit pluſieurs tems, & la ſyllabe un tems ou deux, ſelon qu'elle étoit brève ou longue. On eſt convenu de donner à la brève ce caractère ∪, & à la longue celui-ci —. Ces élémens proſodiques ſe combinoient diverſement, & ces combinaiſons faiſoient tel ou tel nombre; enſorte que les nombres ſe varioient ſans altérer la meſure : la valeur des notes étoit inégale; la ſomme des tems ne l'étoit pas, & chacun des piés ou nombres du vers étoit l'équivalent des autres.

Le metre étoit une ſuite de certains nombres déterminés : il réduiſoit & limitoit le

rithme, & distinguoit les *espèces de vers.*

La mesure à trois tems n'a que trois combinaisons & ne produit que trois piés ou nombres; le tribrache ⏑ ⏑ ⏑; le *chorée* — ⏑; & l'iambe ⏑ —. La mesure à quatre tems se combine de cinq manières, en dactile, — ⏑ ⏑; *spondée*, — —; *anapeste*, ⏑ ⏑ —; *amphibrache*, ⏑ — ⏑; & *dipyrriche*, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

Les Anciens avoient bien d'autres *nombres dont* il seroit superflu de parler ici. Or ces nombres employés dans la prose lui donnoient une marche grave ou légère, lente ou rapide, au gré de l'oreille; & sans avoir, comme les vers, un mettre précis & régulier, elle avoit des mouvemens analogues à ceux de l'ame (a).

(a) *Spondeus incessum habet tardum & magnificum: itaque rebus gravibus & maximè sacris adhibetur.*

Iambus incessum & percussionem habet insignem & virilem: non acer tantum & bellicus, sed & mundax & iracundus.

Trocheus (vel choreus) debilem & muliebrem imitatur motum, vehemens in initio, sed citò deficiens: quapropter lenibus & amatoriis affectibus exprimendis, est aptus.

Tribrachys, vilis, humilis: à quo generosum &c.

„La proſe (dit Cicéron) n'admet aucun battement de meſure, comme fait la Muſique; mais toute ſon action eſt règlée par le jugement de l'oreille, qui allonge ou abrège les périodes„; (il pouvoit dire encore, qui les retarde ou les précipite) " ſelon „ qu'elle y eſt déterminée par le ſentiment du plaiſir : c'eſt-là ce qu'on „ appelle nombre „. Or le même nombre tantôt ſatisfait pleinement l'oreille, tantôt lui laiſſe deſirer un nombre plus ou moins rapide, plus ou moins ſoutenu : Cicéron lui-même en donne des exemples; & cette diverſité dans les ſentimens, dont l'oreille eſt affectée, a le plus ſouvent pour principe l'analogie des nombres avec les mouvemens de l'ame,

conſici poſſit. Anapeſtus imprimis decorus eſt maximeque virilis. Apta eſt hic permovendis affectibus Dactilus concinnus, pulcher & jucundus . . . . . Magnam ſanè in concentu pes iſte præ ſe fert hilaritatem . . . . Nec tamen eſt remiſſus aut effeminatus quemadmodum trocheus, qui ſtatim frangitur & deficit. Hic quippe bis reſilit, & magis æquales habet numeros, cum totidem in elatione ac poſitione poſſideat tempora.

Amphibrachius. Fractum & effeminatum inceſſum huic tribuit Dioniſ. Halic. Muſicis tamen antiquis aliter viſum. (Iſaac Voſſius).

& le rapport des ſons avec les images qu'ils rappellent à l'eſprit.

Il y a donc ici deux ſortes de plaiſir, comme dans la Muſique. L'un, s'il eſt permis de le dire, n'affecte que l'oreille: c'eſt celui qu'on éprouve à la lecture des vers d'Homere & de Virgile, même ſans entendre leur langue: il faut avouer que ce plaiſir eſt foible. L'autre eſt celui de l'expreſſion; il intéreſſe l'imagination & le ſentiment, & il eſt ſouvent très-ſenſible.

Cicéron diviſe le diſcours en périodes & en inciſes; il borne la période à vingt-quatre meſures, & l'inciſe à deux ou trois. D'abord ſans avoir égard à la valeur des ſyllabes, il attribue la lenteur aux inciſes & la rapidité aux périodes; & en effet, plus le ſtyle ſemble devoir être lent dans ſa marche. Mais bien-tôt il conſidère la valeur des ſyllabes dont la meſure eſt compoſée, comme faiſant l'eſſence du nombre, & avec raiſon: car ſi les repos plus ou moins fréquens, donnent au ſtyle plus ou moins de lenteur ou de rapidité, la valeur des ſons qu'on y employe ne contribue pas

ſons qu'on y employe ne contribue pas moins à le précipiter ou à le ralentir ; & il eſt évident qu'un même nombre de ſyllabes arrivera plus vîte au repos s'il ſe précipite en dactiles, que s'il ſe traînoit en graves ſpondées. On ne doit donc perdre de vûe, dans la théorie des nombres, ni la coupe des périodes, ni la valeur rélative des ſons.

Tous les genres de littérature n'exigent pas un ſtyle nombreux, mais tous demandent, comme je l'ai dit, un ſtyle ſatisfaiſant pour l'oreille.

Quamvis enim ſuaves graveſque ſententiæ, tamen ſi inconditis verbis efferuntur, offendunt aures, quarum eſt judicium ſuperbiſſimum.

La diction philoſophique eſt affranchie de la ſervitude des nombres : Ciceron la compare à une Vierge modeſte & naïve qui néglige de ſe parer. « Cependant rien » de plus harmonieux (dit-il) que la proſe » de Démocrite & de Platon » ; & c'eſt un avantage que la raiſon, la vérité même ne doit pas dédaigner. Il eſt certain cependant que dans un genre d'écrire où le terme qui rend l'idée avec préciſion

est quelquefois unique, où *la vérité n'a* qu'un point, qui souvent même est indivisible, il n'y a pas à balancer entre l'harmonie & le sens; *mais il est rare* qu'on en soit réduit à sacrifier l'un à l'autre, & celui qui sait manier sa langue trouve bien l'art de les concilier.

Ciceron *demande pour le style de l'Hi*stoire des *périodes nombreuses*, semblables, dit-il, à celles d'Isocrate; mais il ajoûte que ces nombres fatigueroient bien-tôt *l'oreille* s'ils n'étoient pas interrompus par des incises. Ce mêlange a de plus l'avantage de donner au récit plus d'aisance & de naturel; or quand on est obligé, comme Historien, de dire la vérité & de ne dire que la vérité l'on *doit éviter* avec soin tout ce qui ressemble *à l'artifice. Quintilien donne pour* modèle à *l'Histoire* la douceur du style de *Xénophon* « *si éloignée (dit-il)* de » *toute affectation*, & à laquelle aucune » *affectation* ne pourra jamais atteindre.

Il en est du style oratoire comme de la *narration historique* : la prose n'en *doit être ni tout-à-fait* dénuée de nombres, *ni tout-à-fait* nombreuse; mais dans

les morceaux pathétiques ou de dignité, Ciceron veut qu'on employe la période. « On ſent bien (dit-il en parlant de ſes » peroraiſons) que ſi je n'y ai pas toû- » jours attrapé le nombre, j'ai fait ce » que j'ai pû pour en approcher ». Cependant il conſeille à l'Orateur d'éviter la gêne : elle éteindroit le feu de ſon action & la vivacité des ſentimens qui doivent l'animer : elle ôteroit au diſcours ce naturel précieux, cet air de candeur qui gagne la confiance, & qui ſeul a droit de perſuader.

Quant aux inciſes, il recommande qu'on les travaille avec ſoin : " *moins* » elles ont d'étendue & d'apparence, » plus l'harmonie s'y doit faire ſentir. » C'eſt même dans ces occaſions qu'elle » a le plus de force & de charme. » Or, il entend par harmonie la méſure & le mouvement qui plaiſent le plus à l'oreille.

On voit combien ces préceptes ſont vagues, & il faut avouer qu'il eſt difficile de donner des règles au ſentiment. Toutefois les principes de l'harmonie du ſtyle doivent être dans la nature : chaque

penſée a ſon étendue, chaque image ſon caractère, chaque mouvement de l'ame ſon dégré de force & de rapidité. Tantôt la penſée eſt comme un arbre touffu dont les branches s'entrelaſſent; elle demande le développement de la période. Tantôt les traits de lumière dont l'eſprit eſt frappé ſont comme autant d'éclairs qui ſe ſuccedent rapidement; l'inciſe en eſt l'image naturelle. Le ſtyle coupé convient encore mieux aux mouvemens impétueux de l'ame : c'eſt le langage du pathétique véhément & paſſionné; & quoique le ſtyle périodique ait plus d'impulſion à raiſon de ſa maſſe, le ſtyle coupé ne laiſſe pas d'avoir quelquefois autant & plus de vîteſſe : cela dépend des nombres qu'on y employe.

Il eſt évident que dans toutes les langues le ſtyle coupé, le ſtyle périodique ſont au choix de l'Écrivain, quant aux ſuſpenſions & aux repos; mais toutes les langues ont-elles ces nombres d'où réſulte la célérité ou la lenteur du mouvement? Cette queſtion à réſoudre eſt au-delà de mon deſſein : je me borne à la langue Françoiſe. Si elle a, ou peut avoir

une proſodie, elle a, ou peut avoir des nombres : or, pour décider le premier point, je propoſe une alternative à laquelle je ne vois pas de milieu.

Ou les ſons élémentaires de la langue Françoiſe ont une valeur appréciable & conſtante, & alors ſa proſodie eſt décidée; où ils n'ont aucune durée preſcrite, & alors ils ſont dociles à recevoir la valeur qu'il nous plait de leur donner, ce qui fait de la langue Françoiſe la plus ſouple de toutes les langues; & ce n'eſt pas ce que l'on prétend lorſqu'on lui diſpute ſa proſodie.

Que m'oppoſera donc le préjugé que j'attaque? Dire que les ſyllabes françoiſes ſont en même tems indéciſes dans leur valeur, & décidées à n'en avoir aucune, c'eſt dire une choſe abſurde en elle-même; car il n'y a point de ſon, pur ou articulé, qui ne ſoit naturellement diſpoſé à la lenteur ou à la vîteſſe, ou également ſuſceptible de l'une & de l'autre; & ſon caractère ne peut l'éloigner de celle-ci, ſans l'incliner vers celle-là.

Les langues modernes, dit-on, n'ont

point de ſyllabes qui ſoient *longues* ou brèves par elles-mêmes. Je ſuppoſe que cela ſoit ; les langues anciennes en ont-elles d'avantage ? Eſt-ce par elle-même qu'une ſyllabe eſt tantôt brève & tantôt longue dans les déclinaiſons latines ? Veut-on dire ſeulement que dans les langues *modernes la valeur proſodique des ſyllabes manque de préciſion? Mais* qu'eſt-ce qui empêche de lui en donner ?

L'Auteur de l'excellent Traité de la *Proſodie Françoiſe*, après avoir obſervé qu'il y a des brèves plus brèves, de longues plus longues, & une infinité de douteuſes, finit par décider que tout ſe réduit à la brève & à la longue : en effet, tout ce que l'oreille exige, c'eſt la préciſion de ces deux méſures ; & ſi dans le langage familier leur quantité rélative n'eſt pas complette, *c'eſt à l'Acteur, c'eſt au Lecteur d'y ſuppléer en recitant.* Les *Latins avoient* comme nous des *longues plus longues*, & des brèves plus brèves, *au rapport* de Quintilien ; & *les Poëtes ne laiſſoient* pas de leur attribuer *une* valeur égale. M. l'Abbé d'Olivet.

Quand aux douteuſes, ou elles chan-

gent de valeur en changeant de place, alors, ſelon la place qu'elles occupent, elles ſont décidées brèves ou longues : ou réellement indéciſe, elles reçoivent le dégré de lenteur ou de vîteſſe qu'il plaît au Poëte de leur donner : alors, loin de mettre obſtacle au nombre, elles le favoriſent ; & plus il y a dans une langue de ces ſyllabes dociles au mouvement qu'on leur imprime, plus la langue elle-même obéit aiſement à l'oreille qui la conduit. Je ſuppoſe donc, avec M. l'Abbé d'Olivet, tous nos tems ſyllabiques réduits à la valeur de la longue & de la brève ; nous voilà en état de donner à nos vers une méſure exacte & des nombres réguliers.

» Mais où trouver (me dira-t-on) le » type des quantités de notre langue ? » l'uſage en eſt l'arbitre ; mais l'uſage » varie, & ſur un point auſſi délicat » que l'eſt la durée rélative des ſons, » il eſt mal aiſé de ſaiſir la vraie dé» ciſion de l'uſage ».

Il eſt certain que tant que les vers n'ont point de metre précis & régulier dans une langue, ſa proſodie n'eſt jamais

ſtable. C'eſt dans les vers *qu'elle doit* être commune en dépôt, ſemblable aux meſures que l'on trace ſur le marbre pour rectifier celles que l'uſage altère; & ſans cela comment s'accorder? La volubilité: la moleſſe, les négligences du langage familier ſont ennemies de la préciſion. *Fluxa & lubrica res ſermo humanus* (dit *Platon*). Vouloir qu'une langue ait acquis par l'uſage ſeul une proſodie régulière & conſtante, c'eſt vouloir que les pas ſe ſoient méſurés d'eux-mêmes, ſans être règlés par le chant.

Chez les Anciens, la Muſique a donné ſes nombres à la Poëſie comme à la Danſe: ces nombres employés dans les vers & communiqués aux paroles, leur ont donné telle valeur: celles-ci l'ont retenue & l'ont apportée dans le langage; les mots pareils l'on adoptée, & par la voie de l'analogie le ſyſtême proſodique s'eſt formé inſenſiblement. Dans les langues modernes l'effet n'a pu précéder la cauſe, & ce ne ſera que longtems après qu'on aura preſcrit aux vers les loix du nombre & de la méſure que la proſodie ſera fixée & unanimement reçue.

En attendant elle n'a, je le ſçais, que des régles défectueuſes, mais ces règles, corrigées l'une par l'autre, peuvent guider nos premiers pas.

1°. L'uſage conſulté par une oreille attentive & juſte, lui indiquera, ſinon la valeur exacte des ſons, au-moins leur inclination à la lenteur ou à la viteſſe.

2°. La déclamation théâtrale vient à l'appui de l'uſage, & détermine ce qu'il laiſſe indécis.

3°. La Muſique vocale habitue depuis long-tems nos oreilles à ſaiſir de juſtes rapports dans la durée rélative des ſons élémentaires de la langue. Ainſi, des obſervations faites ſur l'uſage du monde, ſur la déclamation théâtrale & ſur le chant modulé, de ces obſervations recueillies avec ſoin, combinées enſemble, & rectifiées l'une par l'autre, peut réſulter un ſyſtême de proſodie, ou régulier, ou du moins ſuffiſant pour les eſſais que je vais propoſer dans la ſtructure de nos vers. Il ne s'agit encore ici que de la proſe poëtique.

La proſe ne doit pas être un mêlange

de vers ; mais les mouvemens qu'on employe dans les vers peuvent tous paſſer dans la proſe. Sa liberté la rend même ſuſceptible d'une harmonie plus variée, & par conſéquent plus expreſſive que celle des vers dont la méſure limite les nombres. Il eſt vrai que la gêne de notre *ſyntaxe eſt effrayante pour qui ne connoît point encore les ſoupleſſes & les* reſſources de la langue : l'inverſion, qui donnoit aux Anciens l'heureuſe liberté de placer les mots dans l'ordre le plus harmonieux, nous eſt preſque abſolument interdite ; mais cette difficulté même n'a fait qu'exiter l'émulation du génie, & les Auteurs qui ont eu de l'oreille, n'ont pas laiſſé de ſe ménager au *beſoin*, des nombres analogues au *ſentiment ou à l'image qu'ils vouloient* rendre.

Il ſeroit peut-être impoſſible de rendre *l'harmonie continue* dans notre proſe ; & *les bons* Écrivains ne ſe ſont attachés à peindre la penſée, que dans les mots dont l'eſprit & l'oreille devoient être vivement frappés. C'eſt auſſi à quoi ſe bornoit l'ambition des Anciens ; &

l'on va voir quel effet produit dans le ſtyle oratoire & poëtique, des nombres placés à propos.

Fléchier, dans l'Oraiſon funèbre de M. de Turenne, termine *ainſi* la premiere période : " Pour louer la vie & „ pour déplorer la mort du ſage et vail- „ lant Mácchabée. „ S'il eût dit, " du „ vaillant & ſage Macchabée; „ s'il eût dit, " pour louer la vie du ſage & vail- „ lant Macchabée & pour déplorer ſa „ mort. „ la période n'avoit plus cette majeſté ſombre qui en fait le caractère : la cauſe phyſique en eſt dans la ſucceſſion de l'iambe, de l'anapeſte & du dichorée, qui n'eſt plus la même dès que les mots ſont tranſpoſés. On doit ſentir en effet que de ces nombres les deux premiers ſe ſoutiennent, & que les deux derniers en *s'écoulant*, ſemblent laiſſer tomber la *période* avec la négligence & l'abandon de la douleur. " Cet homme (ajoute l'Orateur) „ cet [homme que Dieu avoit mis „ autour d'Iſraël comme un mur d'érain, „ où ſe briſerent tant de fois toutes les

„ forces

„ forces de l'Aſie ..... *venoit tous les* „ ans, comme les moindres Iſraélites, „ réparer avec ſes mains triomphantes, „ les ruines du ſanctuaire „. Il eſt aiſé de voir avec quel ſoin l'analogie des nombres, relativement aux images, eſt obſervée dans tous ces repos : pour fonder un mur *d'airain*, il a choiſi le *grave ſpondée ; & pour réparer les ruines du* temple, quels nombres majeſtueux il a pris ! Si vous voulez en mieux ſentir l'effet, ſubſtituez à ces mots des ſynonymes qui n'ayent pas les mêmes quantités : ſuppoſez *victorieuſes* à la place de *triomphantes* ; *temple*, au-lieu de *ſanctuaire*. „ „ Il venoit tous les ans, comme les „ moindres Iſraélites, réparer avec ſes „ mains victorieuſes les ruines du tem- „ ple „ : Vous ne retrouvez plus cette harmonie qui vous a charmé. „ Ce vail- „ lant homme repouſſant enfin avec un „ *courage invincible*, les ennemis qu'il „ *avoit réduits* à une fuite honteuſe, „ *reçoit le* coup mortel, & demeure „ comme enſeveli dans ſon triomphe „. Que ce ſoit par ſentiment ou par choix que l'Orateur a peint cette mort impré-

vûe par deux iambes & un ſpondée, & qu'il a oppoſé la rapidité de cette chûte, *comme enſeveli*, à la lenteur de cette image, *dans ſon triomphe*, où deux nazales ſourdes retentiſſent lugubrement; il n'eſt pas poſſible d'y méconnoître l'analogie des nombres avec les idées. Elle n'eſt pas moins ſenſible dans la peinture ſuivante: „ Au premier bruit de ce funeſte accident, toutes les villes de Judée furent émues, des ruiſſeaux de „ larmes coulerent des yeux de tous leurs „ habitans; ils furent quelque tems ſaiſis, muets, immobiles: un effort de „ douleur rompant enfin ce *long* & „ morne ſilence, d'une voix entrecoupée „ de ſanglots, que formoient dans leurs „ cœurs la triſteſſe, la piété, la crainte, „ ils s'écriérent: Comment eſt mort cet „ homme puiſſant qui ſauvoit le peuple „ d'Iſraël? A ces cris Jéruſalem redoubla „ ſes pleurs; les voutes du temple s'ébranlerent, le Jourdain ſe troubla, & „ tous ſes rivages retentirent du ſon de „ ces lugubres paroles: Comment eſt „ mort cet homme puiſſant? *&c.* „ Avec quel ſoin l'Orateur a coupé, comme par

des ſoupirs, ces mots, *ſaiſis, muets, immobiles* ! Comme les deux dactiles renverſés expriment bien l'impétuoſité de la douleur, & les deux ſpondées qui les ſuivent l'effort qu'elle fait pour éclater ! Comme la lenteur & la reſonnance des ſons rendent bien l'image de ce *long & morne ſilence* ! Comme le dipirriche & le *dactile ſuivis d'un ſpondée*, peignent vivement les pleurs de *Jéruſalem* ! Comme le mouvement renverſé de l'iambe & du *chorée* dans *s'ébranlerent*, eſt analogue à l'action qu'il exprime ! Combien plus frappante encore eſt l'harmonie imitative dans ces mots, " le Jourdain ſe „ troubla, & ſes rivages retentirent du ſon de ces lugubres paroles „ !

Boſſuet n'a pas donné une attention auſſi ſérieuſe au choix des nombres : ſon harmonie eſt plûtôt dans la coupe des périodes, briſées ou ſuſpendues à propos, *que dans la lenteur ou la rapidité des ſyllabes ; mais ce qu'il n'a preſque jamais négligé dans les peintures majeſtueuſes*, c'eſt de donner des appuis à la voix ſur des ſyllabes ſonores & ſur des nombres impoſans.

„ Celui qui régne dans les cieux, & „ de qui relevent tous les Empires, à „ qui ſeul appartient la gloire, la ma- „ jeſté, l'indépendance, *&c.* „ Qu'il eût placé l'*indépendance* avant *la gloire & la majeſté*; que devenoit l'harmonie? „ „ Il leur apprend (dit-il en parlant des „ Rois), il leur apprend leurs devoirs „ d'une maniére ſouveraine & digne de „ lui „. Qu'il eût dit ſeulement *d'une maniére digne de lui*, ou *d'une manière abſolue & digne de lui*; l'expreſſion perdoit ſa gravité : c'eſt le ſon déployé ſur la pénultiéme de *ſouveraine* qui en fait la pompe.

„ Si elle eut de la joie de regner ſur „ une grande nation (dit-il de la Reine „ d'Angleterre) „, c'eſt parce qu'elle „ pouvoit contenter le déſir immenſe qui „ ſans ceſſe la ſollicitoit à faire du bien „. Retranchez l'épithete *immenſe*, ſubſtituez-y celle d'*extrême*, ou telle autre qui n'aura pas cette nazale volumineuſe; l'expreſſion ne peindra plus rien.

Examinons du même Orateur le tableau qui termine l'Oraiſon funèbre du grand Condé. „ Nobles rejettons de tant

„ de Rois, lumiéres de la France, *mais* „ aujourd'hui obſcurcies & couvertes de „ votre douleur comme d'un nuage, ve- „ nez voir le peu qui vous reſte d'une ſi „ auguſte naiſſance, de tant de grandeur, „ de tant de gloire. Jettez les yeux de „ toutes parts : voilà tout ce qu'a pu faire „ *la magnificence & la piété pour ho-* „ norer un héros. Des titres, des inſ- „ criptions, vaines marques de ce qui „ n'eſt *plus* ; des figures qui ſemblent „ pleurer autour d'un tombeau, & de „ fragiles images d'une douleur que le „ tems emporte avec tout le reſte ; des „ colonnes qui ſemblent vouloir porter „ juſqu'au ciel le magnifique témoignage „ de votre néant „. Quel exemple du ſtyle harmonieux ! *Obſcurcies & couvertes de votre douleur* n'auroit peint qu'à l'imagination, *comme d'un nuage* rend le tableau *ſenſible à l'oreille.* Boſſuet pouvoit *dire, les déplorables reſtes d'une ſi auguſte naiſſance* ; mais pour exprimer ſon idée il ne lui falloit pas de grands ſoins : il a préféré *le peu qui reſte*, & a reſervé la pompe de l'harmonie pour *la naiſſance, la grandeur & la gloire*, qu'il a fait

contraſter avec ces foibles ſons. La même oppoſition ſe fait ſentir dans ces mots, *vaines marques de ce qui n'eſt plus.* Quoi de plus expreſſif à l'oreille que ces figures *qui ſemblent pleurer ãutõur d'ũn tõmbeãu* ! C'eſt la lenteur d'une pompe funèbre. Et que l'on ne diſe pas que le haſard produit ces effets : je découvre par-tout dans les bons Écrivains les traces du ſentiment ou de la réflexion : ſi ce n'eſt point l'art, c'eſt le génie ; car le génie eſt l'inſtinct des grands hommes. Il ſuffit de lire ces paroles de Fléchier dans la peroraiſon de Turenne : „ Ce grand homme étendu ſur „ ſes propres trophées, ce corps pâle & „ ſanglant auprès duquel fume encore la „ foudre qui l'a frappé. „ Il ſuffit de les lire à haute voix, pour ſentir l'harmonie qui réſulte de cette longue ſuite de ſyllabes triſtement ſonores, terminée tout-à-coup par ce dipirriche, *qui l'ã frãppé.* Dans le même endroit, au-lieu *de la religion & de la patrie ẽplõrẽe*, que l'on diſe, *de la religion & de la patrie en pleurs*, il n'y a plus aucune harmonie ; & cette différence ſi ſenſible pour l'oreille, dépend d'un dichorée ſur lequel

tombe la période : effet *singulier* de ce nombre, dont on peut voir l'influence dans presque tous les exemples que je viens de citer, & qui dans notre langue, comme dans celle des Latins, conserve *sur* l'oreille le même empire qu'il exerçoit du tems de Cicéron (*a*).

Je n'ai fait *sentir jusqu'à présent qu'une harmonie majestueuse & sombre, parce* que j'en ai pris les *modéles* dans des discours où tout *respire* la douleur. Mais *dans les momens* tranquilles, dans la peinture des douces émotions de l'ame, dans les tablèaux naïfs & touchans, l'Éloquence françoise a mille exemples du pouvoir & du charme de l'harmonie. Lisez les discours enchanteurs que le vénérable Massillon adressoit à un jeune Roi ; *vous verrez* combien la *mélodie* des paroles ajoûte à l'onction céleste de la sagesse & de la vertu.

Le Poëme épique est encore plus varié dans son harmonie ; mais par malheur nous avons peu de Poëmes en prose que l'on puisse citer comme des modèles du

(*a*) *Filii temeritas comprobavit.*

ſtyle harmonieux : il ſemble que les Traducteurs n'ayent pas même eu la penſée de ſubſtituer à l'harmouie des Poëtes anciens les nombres & les mouvemens dont notre langue étoit capable. Cependant on en trouve plus d'un exemple dans la traduction du Paradis perdu & dans celle de l'Iliade ; quoi qu'en diſent les partiſans trop zélés de nos vers, l'orſque dans Homere la terre eſt ébranlée d'un coup du trident Neptune, l'effroi de Pluton qui *s'élance de ſon trône*, eſt mieux peint par ces mots de Madame Dacier que par l'hémiſtiche de Boileau, *Pluton ſort de ſon trône*. Et lorſqu'elle dit des enfers : " Cet „ affreux ſéjour, demeure éternelle des „ tenèbres & de la mort, abhorré des „ hommes & craint même des dieux „ ; ſa proſe me ſemble, même du côté de l'harmonie, au-deſſus des vers :

Cet empire odieux
Abhoré des mortels & craint même des dieux,

où l'on ne trouve rien de ſemblable à ces nombres, *demeure éternelle des ténèbres & de la mort*.

L'Auteur du Télémaque excelle dans

les ſituation paiſibles. Sa proſe *mélodieuſe* & tendre exprime le caractère de ſon ame, la douceur & l'égalité ; mais dans les mouvemens où l'expreſſion demanderoit des mouvemens *bruſques* & rapides ; ſon ſtyle *n'y répond* pas aſſez. On voit dans les mêmes tableaux, des exemples du charme naturel de ſon harmonie, & du défaut de *vigueur qu'on lui reproche* avec ſon.

Jettons les yeux ſur la deſcription de la grotte de Calipſo : " Les doux zéphirs con-
" ſervoient en ce lieu, malgré les ardeurs
" du ſoleil, une délicieuſe fraîcheur : des
" fontaines coulant avec un doux murmu-
" re ſur des près ſemés d'amaranthes &
" de violettes, formoient en divers lieux
" des bains auſſi purs & auſſi clairs que
" le cryſtal. Mille fleurs naiſſantes émail-
" loient les tapis vers dont la grotte étoit
" environnée : là on trouvoit un bois de
" ces arbres touffus qui portent des pom-
" mes d'or, & dont la fleur, qui ſe re-
" nouvelle dans toutes les ſaiſons, ré-
" pand le plus doux de tous les parfums.
" Ce bois ſembloit couronner ces belles
" prairies, & formoit une nuit que les

„ rayons du ſoleil ne pouvoient percer : „ là on n'entendoit jamais que le chant des oiſeaux, ou le bruit d'un ruiſſeau qui „ ſe précipitant du haut d'un rocher „ tomboient à gros bouillons pleins d'é- „ cume, & s'enfuyoit au-travers de la „ prairie „ Qui ne ſent pas la mélodie que répand dans ces périodes le choix & l'enchaînement de ces mots, *une delicieuſe fraîcheur ; des prés ſemés d'amaranthes & de violettes ; auſſi clair que le cryſtal ; mille fleurs, naiſſantes émailloient ces tapis verds &c* ? Que l'on déplace, que l'on change quelques-uns de ces nombres ; qu'au lieu de cette chûte, *tomboit à gros bouillons en écumant*, il ſemble que ce ne ſoit plus la la même choſe, tant l'harmonie ajoûte à la couleur. Mais pour peindre la fuite du ruiſſeau il eût fallu des nombres fugitifs ; & *au-travers de la prairie* eſt une finale traînante.

Aucun de ces exemples, me dira-t-on, n'eſt inconteſtable : je l'avoue, & la raiſon en eſt que la proſodie de la langue n'eſt pas encore décidée. Mais 1°. j'oſe dire qu'il n'eſt pas de bon lecteur qui ne donne aux mots que j'ai notés la quantité que je

leur assigne ; 2°. *si les exemples sont douteux* l'expérience est infaillible ; & *il n'y* a personne qui n'éprouve tous les jours en écrivant, qu'après avoir rendu complettement son idée, *il lui* manque souvent quelque *chose*. Or cette inquietude n'est pas celle de l'esprit, car il est content ; mais celle de l'oreille qui demande le nombre, & *qui n'est tranquille qu'après qu'un mot*, quelque fois inutile au sens, est venu remplir la mesure.

C'est *sur-tout* dans le récit, que le Poëte doit rechercher les nombres : ils ajoûtent au coloris des peintures un degré de vérité qui les rend mobiles & vivantes. Par-là les petits objets deviennent intéressans ; une paille, une feuille qui voltige dans un vers nous étonne & nous charme l'oreille.

Sæpè levem peleam & frondes volitare caducas (a).

Mais *dans le style* passionné, c'est à la coupe des *périodes* qu'il faut s'attacher ; c'est de-là que dépend essentiellement l'imitation des mouvemens de l'ame.

(a) On voit voler la feuille & la paille légère.

Virg. *Me me adſum qui feci: in me convertite ferrum*
O Rutuli! mea fraus omnis: nihil iſte nec auſus,
Nec potuit (a).

L'impatience, la crainte de Niſus pouvoit-elle être mieux exprimée? quoi de plus vif, de plus preſſant que cet ordre de Jupiter?

Idem. *Vade, age, nate, voca zephiros & labere pennis* (b).

Voyez au contraire dans le monologue d'Armide, l'effet des mouvemens interrompus.

Frappons.... Ciel! qui peut m'arrêter?
Achevons.... Je frémis. Vengeons-nous.... Je ſoupire.
Eſt-ce ainſi que je dois me venger aujourd'hui?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
Plus je le vois, plus ma vengeance eſt vaine.
Mon bras tremblant ſe refuſe à ma haine.
Ah qu'elle cruauté de lui ravir le jour!
A ce jeune héros tout cede ſur la terre.
Qui croiroit qu'il fût né ſeulement pour la guerre?

(a) Me voici: j'ai tout fait: tournez ſur moi vos coups,
Rutules! c'eſt mon crime: il n'en eſt point complice.
Mon ami n'a rien pu, rien tenté contre vous.

(b) Vole, appelle Zéphire, & deſcends ſur ſes ailes.

Il ſemble être fait pour *l'amour.*

Dans tout ce que je viens de dire *en* faveur de notre langue, pour encourager les Poëtes à y chercher la double harmonie *des ſons* & des mouvemens, je n'ai *propoſé* que la ſimple analogie des nombres avec le caractère de la penſée. La reſſemblance réelle & ſenſible *des ſons* & *des mouvemens de la langue avec ceux* de la nature, cette harmoie imitative qu'on appelle *Onomatopée*, & dont nous *voyons tant* d'exemple dans les Anciens, n'eſt pas permiſe à nos Poëtes. La raiſon en eſt, que dans la formation des langues Grecque & Latine, l'oreille avoit été conſultée, au-lieu que les langues modernes ont pris naiſſance dans des tems de barbarie, où l'on parloit pour le beſoin & nullement pour le plaiſir. En général, plus les peuples ont eu l'oreille ſenſible & juſte, *plus le rapport des ſons avec les choſes a été obſervé dans l'invention* des termes. La dureté de l'organe a produit les langues apres & rudes ; l'exceſſive délicateſſe a produit les langues foibles, ſans énergie & ſans couleur. Or une langue qui n'a que des ſyllabes apres & fermes, ou que des

ſyllabes *molles* & liantes, a le défaut d'un monocorde. C'eſt de la variété des voyelles, & des articulations, que dépend la fécondité d'une belle harmonie. Dire d'une langue qu'elle eſt douce ou qu'elle eſt forte, c'eſt dire qu'elle n'a qu'un mode ; une langue riche les a tous. Mais ſi les divers caractères de fermeté & de molleſſe, de douceur & d'apreté, de vîteſſe & de lenteur y ſont répandus au haſard, elle exige de l'Ecrivain une attention continuelle, & une adreſſe prodigieuſe pour ſuppléer au peu d'intelligence & de ſoin qu'on amis dans la formation de ſes élémens ; & ce qu'il en coûtoit aux Démoſthènes & aux Platons, doit nous conſoler de ce qu'il nous en coûte. Il n'eſt facile dans aucune langue de concilier l'harmonie avec les autres qualités du ſtyle ; & ſi l'on veut imaginer une langue qui peigne naturellement, il faut la ſuppoſer, non pas formée ſucceſſivement & au gré du peuple, mais compoſée enſemble & de concert, par un Métaphyſicien comme Locke, un Poëte comme Racine, un Grammairien comme du Marſais. Alors on voit éclore une langue à-la-fois philoſophique & poë-

tique, où l'analogie des termes avec les choſes inſenſible & conſtante, non-ſeulement dans les couleurs primitives, mais dans les nuances les plus délicates; de manière que les ſynonymes en ſont gradués *du rapide au lent, du fort au foible, du grave au léger, &c.* Au ſyſtème naturel & fécond de la génération des termes, depuis *la racine juſqu'aux derniers rameaux*, ſe joint une richeſſe *prodigieuſe* de figures & de tours, une variété infinie dans les mouvemens, dans les tons dans le mélange des ſons articulés & des quantités des proſodiques, par conſéquent, une extreme facilité à tout exprimer, à tout peindre; ce grand ouvrage une fois achevé, je ſuppoſe que les inventeurs donnaſſent pour eſſais quelques morceaux traduits d'Homère & d'Anacréon, de Virgile, & de Tibule Milton & de l'Arioſte, de Corneille & de Lafontaine: *d'abord ce ſeroient autant de grifes qu'on s'amuſeroit à expliquer à l'aide des livres élémentaires; peu-à-peu* on ſe familiariſeroit avec la langue nouvelle, on en ſentiroit tout le prix: on auroit même par la ſimplicité de ſa méthode, une extrême facilité à

l'apprende ; & bien-tôt pour la première fois, on goûteroit le plaiſir de parler un langage qui n'auroit eu ni le peuple pour inventeur, ni l'uſage pour arbitre, & qui ne ſe reſſentiroit ni de l'ignorance de l'un ni des caprices de l'autre. Voilà un beau ſonge, me dira-t-on : Je l'avoue, mais ce ſonge m'a ſemblé propre à donner l'idée de ce que j'entends par l'harmonie d'une langue ; & tout l'art du ſtyle harmonieux conſiſte à rapprocher, autant qu'il eſt poſſible, de ce modèle imaginaire la langue dans laquelle on écrit.

CHAPITRE VII.

Du Méchaniſme des Vers.

LE ſentiment du nombre nous eſt ſi naturel, que chez les peuples les plus ſauvages la danſe & le chant ſont cadencés. Par la même raiſon, dès qu'on s'eſt aviſé de parler en chantant, les ſons articulés ont dû s'accommoder au chant. Telle eſt l'origine des vers (*a*). Ce qui les

(*a*) *Illud quidem certum, omnem Poeſin olim numeroſam fuiſſe.* (Iſaac Voſſius.)

distingue de la proſe, c'eſt la rime, la meſure & la cadence.

La rime eſt la conſonnance des finales des vers. Cette conſonnance doit être ſenſible à *l'oreille*: il faut donc qu'elle tombe ſur des ſyllabes ſonores; & ſi les vers finiſſent par une muette, la rime doit être double & commencer à la pénultième: *attendre, prétendre; auſpice, propice.* Quoique dans les finales des mots les conſonnes qui ſuivent la voyelle ne ſe faſſent preſque *jamais* ſentir, cependant, pour rimer à l'œil en même tems qu'à l'oreille, & concilier ainſi le ſuffrage des deux ſens, on veut que les deux finales préſentent les mêmes caractères, ou des caractères équivalens: par exemple, *Sultan* ne rime point avec *inſtant*; *inſtant* & *attend* riment enſemble.

Le nombre a été juſqu'ici confondu dans nos vers avec la meſure; ou plûtôt on ne leur a donné ni meſure ni nombre précis: c'eſt pourquoi il eſt ſi facile d'en faire de mauvais, & ſi difficile d'en faire de bons.

Nos vers réguliers ſont de douze, de dix, de huit ou ſept ſyllabes: voilà ce

qu'on appelle meſure. Le vers de douze eſt coupé par un repos après la ſixième, & le vers de dix, après la quatrième : le repos doit tomber ſur une ſyllabe ſonore, & les vers doit finir tantôt par une ſonore, tantôt par une muette : voilà ce qu'on appelle cadence.

Toutes les ſyllabes du vers, excepté la finale muette, doivent être ſenſibles à l'oreille ; voilà ce qu'on appelle nombre. On ſait que la ſyllabe muette eſt celle qui n'a que le ſon de cet *e* foible, qu'on appelle *muet* ou *féminin* : c'eſt la finale de *vie* & de *flamme*. Toute autre voyelle a un ſon plein.

Dans le cours du vers, l'*e* féminin n'eſt admis qu'autant qu'il eſt ſoutenu d'une conſonne, comme dans *Rome* & dans *gloire*. S'il eſt ſeul, il ne fait pas nombre, & l'on eſt obligé de placer après lui une voyelle qui l'efface, comme *vi'active*, *anné'abondante* : cela s'appelle éliſion. L'*h* initiale, qui n'eſt point aſpirée, eſt nulle, & n'en pêche par l'éliſion.

On peut élider l'*e* muet final, quand même il eſt articulé ou ſoutenu d'une conſonne ; mais on y eſt pas obligé : *gloire*

durable & *gloir'éclatante* ſont au choix du Poëte. Si l'on veut que l'*e* muet articulé faſſe nombre, il faut ſeulement éviter qu'il ſoit ſuivi d'une voyelle; comme ſi l'on veut qu'il *s'élide*, il faut qu'une voyelle initiale lui ſuccede immédiatement. Dans la liaiſon *d'hommes illuſtres* l'*e* muet *d'hommes* ne s'élide point: l'*s* finale y met obſtacle.

Il n'y a d'éliſion que pour l'*e* muet: la rencontre des deux voyelles ſonores s'appelle *hiatus*; & l'*hiatus* eſt banni du vers. Je crois avoir prouvé qu'on a eu tort de l'en exclure: quoi qu'il en ſoit, l'uſage a prévalu.

J'ai dit que la finale du vers eſt tour-à-tour ſonore & muette. Le vers à finale ſonore s'appelle *maſculin*, les Anglois le nomment, vers *à rime ſimple*, & les Italiens, vers *tronqué*. Le vers à finale muette s'appelle *féminin*, les Anglois & les Italiens le nomment, vers *à rime double*. Il eſt vrai que dans le vers François, la finale eſt plus foible que dans les vers Italien; mais l'une eſt auſſi brève que l'autre, & c'eſt de la durée, non de la qualité des ſons, que réſulte le nombre du vers.

Cette finale, ſur laquelle la voix expire, n'étant pas aſſez ſenſible à l'oreille pour faire nombre, on la regarde comme ſuperflue, & on ne la compte pas. Le vers féminin, dans toutes les langues, a donc le même nombre de ſyllabes que le vers maſculin, & de plus ſa finale muette.

Les vers maſculins ſans mélange auroient une marche bruſque & heurtée; les vers féminins ſans mélange auroient de la douceur, mais de la molleſſe. Au moyen du retour alternatif & périodique de ces deux eſpèces de vers, la dureté de l'un & la molleſſe de l'autre ſe corrigent mutuellement, & la variété qui en réſulte eſt je crois un avantage de notre Poéſie ſur celle des Italiens, ſur-tout ſi l'on s'applique à donner à l'entrelacement des rimes toute la grace qu'il peut avoir.

On a voulu juſqu'à préſent que la Tragédie & l'Épopée fuſſent rimées par diſtiques, & que ces diſtiques fuſſent tour-à-tour maſculins & féminins. On a permis les rimes croiſées au Poëme lyrique, à la Comédie & à tout ce

qu'on appelle Poëſies *familiéres & fugitives*. Ainſi la gêne & la monotonie ſont pour les longs Poëmes ; & les plus courts ont le double avantage de la liberté & de la variété. N'eſt-ce pas plûtôt aux *Poëmes* d'une longue étendue qu'il eût fallu permettre les rimes croiſées ? je le croirois plus juſte, non-ſeulement parce que *les vers maſculins & féminins* entrelacés n'ont pas la fatigante monotonie des diſtiques, mais parce que leur marche libre, rapide & fière, donne du mouvement au récit, de la véhémence à l'action, du volume & de la rondeur à la période poétique. On a pris pour de la majeſté la peſanteur des vers qui ſe tiennent comme enchaînés deux-à-deux, & qui ſe retardent l'un l'autre ; mais la majeſté conſiſte dans le nombre, le coloris, l'éclat & la pompe du ſtyle ; & le morceau le plus majeſtueux de la Poéſie *françoiſe*, la *Prophétie* de Joad dans Athalie, eſt écrite en rimes croiſées. Voyez de même dans l'Opéra de Proſerpine, s'il manque rien à la majeſté des vers entrelacés dans le début de Pluton. Du reſte, on ſait que la néceſſité gênan-

te & continuelle de deux rimes accouplées, amene ſouvent des vers foibles & ſuperflus : or une difficulté infructueuſe eſt toûjours un vice dans l'art.

Mais de quelque façon que l'on entrelace les rimes, l'oreille exige qu'il n'y ait jamais de ſuite deux finales pleines, ni deux muettes de différens ſons, comme *vainqueur & combat*, comme *victoire & couronne*. Elle demande auſſi que la rime ne change qu'au repos abſolu. C'eſt une règle trop négligée, & j'aurai lieu de faire voir combien elle contribue à donner aux vers un mouvement périodique & nombreux.

Peut-être y a-t-il encore de nouveaux moyens d'ajoûter au nombre & à la cadence de nos vers : eſſayons de les rechercher par la voie de l'analogie. Ceci eſt inutile aux Poétes qui ont l'oreille ſenſible & juſte ; mais la délicateſſe de l'organe n'eſt pas donnée à tous ceux qui ont du talent pour la Poéſie ; & ſi par la méthode on y peut ſuppléer, on aura fait quelque choſe d'utile.

Les Italiens regardent comme un avantage de leur vers ſur le nôtre ; le double

accent qui le frappe, & le changement du repos.

Ils appellent accent, une ſyllabe de poids ſur laquelle la voix ſe repoſe à l'hémiſtiche & à la fin du vers. Il eſt certain que ces deux appuis marquent la cadence; mais nos bons Poétes les ont obſervés ſans autre guide que l'oreille, & cela n'eſt pas mal-aiſé. Toutefois je ne prétends pas qu'on en faſſe une règle ſévère: je dis ſeulement, que dans un morceau de Peinture où d'Éloquence, lorſque le vers doit marcher avec pompe, il eſt auſſi facile qu'avantageux de placer à l'hémiſtiche & à la fin du vers deux ſons mâles & ſoutenus, ſur leſquels la voix ſe repoſe & s'étende; & l'on va voir que l'un des principes de la langue Françoiſe a pour objet de multiplier ces appuis.

Quant au déplacement du repos, la variété qui en réſulte peut plaire aux Italiens & aux Anglois qui les ont imités; il ſeroit même injuſte & ridicule ſoit de diſputer à des peuples auſſi cultivés leurs plaiſirs; mais qu'il ne permis d'obſerver que ce changement dans la coupe des vers héroïque Italien,

diviſé tour-à-tour en 4 & 6, 5 & 5, 6 & 4, ſans compter la finale brève, lui donne tantôt la forme du vers François de dix ſyllabes, tantôt celle du Saphique ou de l'Alcaïque, & tantôt celle du Phaléuce.

Vers de Syllabes.

Giace il cavallo-al ſuo ſignor apreſſo.
Le cheval tombe-à côté de ſon maître.

Vers Alcaïque ou Saphique.

D'antica ſelva-dal cavallo ſcortà.
Qualem miniſtrum-fulminis alitem.
Pindarum quiſquis-ſtudet æmulari.

Vers Phaléuce.

Non piu governa il fren la man tremante
Arces turrigeræ-ſuberba tecta.

Or, notre oreille repugne à ces interruptions du mouvement donné; & nous avons pour nous l'exemple des Anciens, qui dans leurs Poëmes héroïques n'ont fait que varier le nombre, ſans jamais changer le rithme du vers.

Il eſt vrai que les vers héroïques Italiens étant feminins preſque ſans mêlange, ils ſeroient monotones s'ils avoient

tous

ſous la même coupe. Mais notre vers de dix ſyllabes n'a pas cet inconvénient: la marche en eſt régulière & n'eſt point fatigante ; il coule de ſource ; il eſt doux ſans *lenteur* ; il eſt rapide ſans caſca*de* ; & l'inégalité des deux hémiſtiches, avec le mélange des finales alternativement ſonores & muettes, en ſuppoſant *les rimes croiſées*, *ſuffiroit pour* le ſauver de la monotomie, ſans qu'on altérât le mouvement.

Il faut avouer cependant qu'il n'y a que les vers Grecs & Latins où la variété des nombres ſe concilie pleinement avec la régularité de la meſure, & c'eſt dans cette ſource qu'on doit puiſer l'art de la verſification ; mais pour tirer quelque fruit de l'exemple des Anciens, il faut commencer par ſe perſuader que notre langue a ſa proſodie, ou peut l'avoir comme les *leurs*, & *je crois l'avoir démontré. Il eſt vrai que dans la* langue Françoiſe, comme dans toutes les langues, tels nombres ſont plus rares & tels nombres plus familiers : auſſi n'eſt-elle pas indifférente à toutes les formes de vers ; & de-là vient, par exem-

ple, le mauvais ſuccès de nos anciens Poétes, qui ont voulu compoſer en françois des Élégiaques ſur le modéle des Latins. Mais cela prouve ſeulement qu'ils n'avoient pas étudié le caractère de la langue; & nous allons voir qu'il y a des mouvemens qu'elle obſerve ſans nul effort.

Je demanderois ſeulement qu'on accordât à la proſodie poétique ce que l'oreille ne lui refuſe pas, & ce que l'uſage même lui cede. A propos de l'*e* féminin, qui redoublé à la fin d'un mot, ſe change en *é* maſculin ſur la pénultième, « La langue (dit M. l'Abbé d'Olivet) a conſulté les principes de l'harmonie, qui demande que la pénultième ſoit fortifiée ſi la dernière eſt muette. »

Il obſerve ailleurs, « Qu'une ſyllabe douteuſe, & qu'on abrège dans le cours de la phraſe, eſt allongée ſi elle ſe trouve à la fin : on dit *un homme honnête*, *un homme brave*; mais on dit *un honnête homme*, *un brave homme*.

Il fait remarquer auſſi, que la premiére ſyllabe d'*heure* eſt brève dans

une heure entière, & longue dans, *depuis une heure*, par la raiſon que dans l'une elle eſt paſſagère, & que dans l'autre c'eſt le point du repos.

Le même, après avoir mis au nombre des ſyllabes brèves la pénultième de *modèle*, *fidèle*, *pareſſe*, *careſſe*, *tranquile*, *facile*, *&c.* ajoute : " Mais cela n'empêche pas que dans le chant & dans la déclamation ſoutenue, on n'allonge quelquefois ces finales. " Et la raiſon qu'il en donne eſt, que l'oreille a beſoin d'un ſoutien, & que ne le trouvant pas dans la dernière, elle le prend dans la pénultième. " Par la même raiſon il doit donc être permis d'allonger auſſi dans les vers, quand le nombre l'exige, la pénultième des mots ſuivans, fût-elle décidée brève dans le langage familier : *audace*, *menace* ; *fatale*, *rivale* ; *organe*, *profane* ; *vaſte*, *faſte* ; *éclatte*, *flatte* ; *ténèbres*, *célèbres* ; *veine*, *peine* ; *regrette*, *ſecrette* ; *pénetre*, *lettre* ; *funeſte*, *céleſte* ; *ſublime*, *victime* ; *juſtice*, *propice* ; *habite*, *ſubite* ; *idole*, *immole* ; *couronne*, *environne* ; *homme*, *Rome* ; *parfume*, *allume* ; *éclate*, *exécute*, *&c.*

La muſique vocale les prolonge ; & l'oreille n'en eſt point offenſée ; la déclamation peut donc les prolonger auſſi bien entendu cependant qu'elle n'altère point la qualité du ſon : par exemple, l'*a* de *fatale* & *d'organe* ſera fermé, quoiqu'il ſoit long, ainſi que l'*è* pénultième de *miſere* & de *mere*. De même l'*o* de *couronne*, de *Rome* & d'*idole* ſe prolongera, ſans approcher du ſon de l'*o* grave de *trône*, d'*atôme*, & de *pôle*, ce qu'il eſt important d'obſerver.

On peut m'oppoſer le peu de volume du ſon de l'*e*, de l'*i* & de l'*u* ; mais ces mêmes ſons auſſi grèles dans le latin ne laiſſent pas de s'y prolonger ; & en effet, le volume du ſon n'en décide pas la durée.

Dans les exemples que donne M. l'Abbé d'Olivet des pénultièmes longues dans certains mots & brèves dans d'autres, j'obſerve que la longe eſt le plus ſouvent affectée aux termes nobles, uſités au théâtre ; & la brève, aux mots qui ſont plus en uſage dans le langage familier : ce qui prouve que la Muſique & la déclamation tendent inſenſiblement

à ſe ménager des appuis ſur le ſon qui précède la finale muette ; car l'oreille eſt ſans ceſſe occupée à ramener la langue aux principes de l'harmonie, & c'eſt au ſpectacle ſur-tout qu'elle apporte un diſcernement délicat.

Si la déclamation & le chant étoient conſultés ſur la proſodie poétique, non-ſeulement les voyelles qui précedent l'*e* muet ſeroient longues, mais toute finale pleine auroit droit de l'être, aumoins dans les repos.

La valeur des articles, & d'une infinité de monoſyllabes qui ſemblent douteux, ſeroit décidé par la même voye. Par exemple, l'uſage conſtant du théâtre veut que l'*è* ouvert de *mes*, *ſes*, *les* ſe prolonge s'il eſt ſuivi d'une brève, *mēs amis*, ou d'un monoſyllable long, *mēs yeux* ; mais il permet qu'on l'abrège avant les mots dont la première eſt longue, *lĕs enfers* ; & tel eſt le génie de notre langue, que dans un nombre, quel qu'il ſoit, l'oreille & la voix ne demandent qu'un point d'appui. De trois ſyllabes, dont chacune ſeroit longue au beſoin, la voix choiſira donc celle dont

la lenteur favoriſe le plus l'expreſſion; & gliſſera ſur les deux autres. Écoutez une Actrice récitant ce vers dans le rôle d'Inès.

Eloignez mes enfans, ils redoublent mes maux.

Vous allez voir que dans ce nombre, *mes enfans*, la voix paſſe rapidement la première, appuie en gémiſſant ſur la ſeconde, & tombe comme épuiſée ſur la troiſième.

Cette obſervation peut faire entendre comment une infinité de ſyllabes changent de valeur, pour favoriſer l'expreſſion & le nombre: avantage ineſtimable de notre langue, ſi l'on ſavoit en profiter. Les Grecs ſe donnoient la même licence, & l'on en a fait des figures de mots ſous le nom de *ſiſtole & de diaſtole*; mais les choſes de ſentiment n'ont pas beſoin d'autorité.

En général, l'uſage du théâtre applanit preſque toutes les difficultés de la proſodie poétique. Soit que la ſenſible Clairon récite les vers de Racine; ſoit que le mélodieux Lully ait noté les vers de Quinault; il n'y a point d'o-

teille qui n'adopte les nombres que l'une ou l'autre lui fait ſentir. L'habitude en eſt priſe, les ſuffrages ſont recueillis, l'ouvrage eſt plus avancé qu'on ne penſe; & la valeur des mots uſités ſur l'un & l'autre théâtre étant une fois décidée, il eſt facile de déterminer par la voie de l'analogie, la quantité proſodique des termes que l'on n'y a point encore employés. Mais ce ſeroit ſur-tout lorſque dans nos vers on commenceroit à obſerver les nombres, que le ſyſtême de la proſodie ſe développeroit à vûe d'œil.

Cependant, quel ſeroit dans nos vers l'emploi de ces nombres une fois reconnus? Mon deſſein eſt-il de renouveller l'entrepriſe abandonnée depuis près de deux cens ans, d'aſſujettir les vers François aux règles étroites des vers Latins? Non ſans doute. Mais ſi le François n'a pas les mêmes nombres que le Latin, ou que telle autre langue, il en a les équivalens: par exemple, il a peu de ſpondées & de dactiles; mais il abonde en anapeſtes, en chorées & en iambes. Je parle un langage inconnu à bien des lecteurs: pour m'en faire entendre

rappellons ici les élémens des vers anciens.

Ces vers étoient composés de piés ou mesures. La mesure régulière avoit, comme je l'ai dit, trois ou quatre tems; & j'en ai donné les formules, avec les noms qui les désignoient.

Du mélange du dactile, — ∪ ∪, & du spondée, — —, étoient composés le vers Héroïque ou Hexamètre, & le vers Asclépiade. Mais dans l'Hexamètre il n'y avoit que le 5^e. pié qui exigeât le dactile, & que le 6^e. qui exigeât le spondée : dans les quatre premiers le Poëte avoit le choix du spondée ou du dactile, au gré de son oreille, & selon que l'image ou le sentiment lui demandoit plus de lenteur ou de rapidité.

Pāndĭtŭr ĭntĕrĕā dŏmŭs ōmnĭpŏtēntĭs ŏlĭmpī.
Lūctāntēs vēntōs tēmpēstātēsquĕ sŏnōrās.
Sīlvēstrēm tĕnŭī Mūsām mĕdĭtārĭs ăvēnā.
Illă vĕl ĭntāctāe sĕgĕtīs pĕr sūmmă vŏlārĕt.

Le spondée prenoit même quelquefois la place du dactile au 5^e. pié, pour favoriser l'harmonie, & l'on plaçoit alors le dactile au 4^e. afin qu'il n'y eût pas

trois ſpondées, de ſuite à la fin du vers.

Quæ căpŭt ā cœli rĕgiōnĭbŭs ōſtendĕbāt.

On voit par-là combien le nombre de l'Hexamètre étoit varié, docile & fécond. Notre langue pour l'imiter n'a pas aſſez de dactiles & de ſpondées : les anapeſtes dont elle eſt remplie ont un mouvement oppoſé à celui du dactile; mais ſi le rithme de l'Hexamètre s'y refuſe, celui de l'Aſclépiade s'y prête aiſément.

Dans l'Aſclépiade, la place du dactile & du ſpondée étoit immuable : voici la forme de ce vers.

— —, — ◡ ◡, —, — ◡ ◡, — ◡ ◡.

La longue, qui eſt ſeule au milieu, étoit ſuivie d'un ſilence de deux tems, qui avec elle formoit une meſure. Ainſi l'Aſclépiade étoit compoſé de cinq meſures à quatre tems. Je crois avoir déjà obſervé dans l'un des articles de l'Encyclopédie, que ce vers a ſervi de modéle à notre vers Héroïque : en effet, un Aſclépiade eſt un vers François maſculin de la plus parfaite régularité.

Mœcenas atavis edite Regibus.

Mais un vers François n'eſt pas un Aſclépiade : le nombre des ſyllabes & le repos ſont les mêmes ; mais la valeur proſodique des ſyllabes eſt déterminée dans le Latin, & ne l'eſt pas dans le François. Il eſt même impoſſible, vû l'indigence des dactiles, de faire conſtamment dans notre langue des Aſclépiades réguliers ; & quand cela ſeroit facile, il faudroit l'éviter : en voici la raiſon. L'Aſclépiade eſt invariable, & par conſéquent monotone : auſſi ne l'employoit-on que dans des petits Poëmes lyriques. Nous avons deſtiné au contraire notre vers Héroïque à l'Épopée, à la Tragédie, aux deux Poëmes dont l'étendue exige le plus de variété. D'ailleurs plus l'Aſclépiade eſt compaſſé dans ſa marche, plus il s'éloigne de la liberté du langage naturel : il ne convient donc point à la Poëſie dramatique, dont le ſtyle doit être celui de la nature. Enfin le caractére de notre langue eſt d'appuyer ſur la pénultième ou ſur la derniére ſyllabe des mots ; & preſque tous

les piés de l'Aſclépiade ſe ſoutiennent ſur la premiére & gliſſent ſur les deux ſuivantes. C'en eſt aſſez pour faire ſentir que nous ne pouvons ni ne devons affecter l'Aſclépiade pur. Mais n'y auroit-il pas moyen de varier les nombres de l'Aſclépiade ſans en altérer le rithme, comme on varie les notes de muſique ſans altérer la meſure du chant; C'eſt ce que j'oſe propoſer; & ſi quelqu'un regarde ce projet comme une idée chimérique, je le préviens qu'il y a dans Racine, Voltaire, Lafontaine & Quinault, que j'ai actuellement ſous les yeux, mille & mille vers meſurés, comme j'entends que les vers François peuvent l'être. Je n'en cherchois que quelques exemples, j'en ai trouvé ſans nombre; & je ne propoſe aux jeunes Poëtes que d'eſſayer par réflexion ce que leurs maîtres ont fait par un ſentiment exquis de la cadence & de l'harmonie.

Commençons par nous retracer les deux piés de l'Aſclépiade, — — , — ∪ ∪ : ſans changer la meſure de ces deux nombres, on peut les remplacer par l'un de ces équivalens.

⏑ — ⏑
⏑ ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ —

D'abord ne changeons que les dactiles.

Aſclépiade
pur — — , — ⏑ ⏑ , — , ⏑ ⏑ , — ⏑ ⏑ .

Equi- { — — , ⏑ ⏑ — , — , ⏑ ⏑ — , ⏑ ⏑ —
valens. { — — , ⏑ — ⏑ , — , ⏑ — ⏑ , ⏑ — ⏑ .

Le mouvement n'eſt plus le même, & les piés du vers ſont égaux.

Volt. Aū sēin tūmūltŭeūx dĕ lă guērrĕ cĭvīle.
Volt. Un Roi vĭctŏrĭeūx ĕcrāsĕ mĭs sērpĕns.
Quin. Ils sont ēnsĕvĭs ſoŭs lă māſsĕ pĕsānte:
Racine. Pourquoi l'āſsăsĭnēr? quă-t-īl faĭt? ă quĕl tĭtre?

Suppoſons enſuite que dans le premier hémiſtiche le dactile ou l'équivalent prenne la place du ſpondée, & le ſpondée celle du dactile, comme dans ce vers :

Quin. L'indifférēnt ātīs n'en ſera point jaloux.

Suppoſons encore le ſecond hémiſtiche compoſé d'un dipirriche & d'un ſpondée, ou d'un ſpondée, & d'un dipirriche, comme dans ces exemples :

Et je lui porte enfin mōn coēur ă dĕvŏrēr. Racine.
Vient enflammer mon ſang ĕt dĕvŏrĕr mōn coēur. Quin.

Les combinaiſons commencent à ſe multiplier ; mais ce n'eſt pas tout. Nous avons obſervé que le repos de l'Aſclépiade eſt moitié vuide & moitié rempli par la ſyllabe longue qui ſuſpend l'émiſtiche : or ce repos peut être tout en ſilence, & il l'eſt communément dans notre façon de réciter. Alors le premier hémiſtiche ſe ſaiſit de la ſixiéme ſyllabe, & devient par-là ſuſceptible des mêmes nombres que le ſecond. Dans cette ſuppoſition chaque hémiſtiche peut donc être diviſé de deux manières : en 2 & 4, & en 3 & 3.

Diviſion en 2 & 4.

— —, ∪ ∪ ∪ ∪, — —, ∪ ∪ ∪ ∪.
∪ ∪ ∪ ∪, — —, ∪ ∪ ∪ ∪, — —.

Enfīn jĕ mĕ dĕrŏbe à la joie importune. Racine.
Cĕ quĕ là nŭit dēs tēms enferme dans ſes voiles Lafont.
Leur cours ne change point ĕt vŏus ăvĕz chāngé. Quin.
Il part ; dans ce moment d'Eſtrēe ĕvănŏuïe, Voltaire.

Diviſion en 3 & 3.

— ∪ ∪,— ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪.
∪ ∪ —, ∪ ∪ —, ∪ ∪ —, ∪ ∪ —.
∪ — ∪, ∪ — ∪, ∪ — ∪, ∪ — ∪.

Boileau. Lĕ mŏmēnt ŏù jĕ pārle ēſt dĕjà lōin dĕ mōi.
Racine. Sà crōupĕ sĕ rĕcōurbe ēn rĕplïs tōrtüeüx.
Lafont. Lĕ quādrüpède ĕcūme ĕt sŏn oĕil ĕtincĕlle.
Quin. Māis lĕ zĕphïr lĕgĕr ĕt l'ōndĕ fügïtïve.
Voltaire. Anïmĕ l'ŭnïvērs ĕt vït dāns toüs lēs coeürs.

Ces deux diviſions peuvent ſe combiner enſemble, & c'eſt encore un moyen de multiplier les formules du vers. Mais voici une ſource de variété bien plus féconde, & qui n'a pas d'exemple chez les Anciens.

Il y a, même dans le langage familier, des petits repos ou ſilences : ces repos ſont plus marqués dans la déclamation poëtique, & ils occupent des tems ſenſibles dans la meſure du vers. Si donc le Poëte ſavoit en apprécier la valeur, comme fait le Muſicien, il pourroit, avant ce ſilence, n'employer qu'un pié de trois tems, un iambe, par exemple, au-lieu d'un anapeſte, ou un chorée à la place d'un dactile.

Oui, je viens dans ſon temple adorer l'Eternel,
Jĕ vĭens, ſelon l'uſage antique & ſolemnel.

On voit que le ſecond vers commence par un iambe ; mais aux trois tems de l'iambe ſe joint un tems de ſilence qui remplit la meſure. Obſervez au contraire que ſi dans le premier vers on met un ſilence après *oui*, comme cela ſe peut, *oüi, jĕ vĭens dans ſon temple*; l'oreille ne ſent plus le nombre de l'anapeſte : le tems de la virgule eſt de trop. Il n'en eſt pas de même dans l'exemple ſuivant.

Oui, c'eſt Agamemnon, c'eſt ton Roi qui t'éveille.

La premiere Muſe à beſoin du ſilence, qui de l'iambe fait l'anapeſte : *oüi, c'ĕſt Agămĕmnon*, Le ſilence remplit de même la meſure de l'iambe dans le troiſième pié de ce vers.

Jĕ ſoŭhaīte, jĕ craīns, jĕ vēux, jĕ mĕ rĕpēns.

Ces petits repos, ſemés dans nos vers, y feroient ce qu'ils font en muſique ; mais il faut ſavoir les compter à pro-

pos ; & l'art de les faire valoir eſt un des preſtiges de la lecture.

La 6e. & la 12e. ſyllabe prolongée pour ſoutenir la voix ſemblent devoir altérer le nombre ; mais obſervez que l'une & l'autre ſont ſuivies d'un ſilence, & c'eſt dans ce vuide que s'étend le ſon, de manière que la meſure précédente n'en retient que la moitié : voilà pourquoi cette meſure — ∪ — (*a*) tient la place de celle-ci, — ∪ ∪.

Tout cela demande une oreille attentive ; mais mon deſſein n'eſt pas de prouver qu'on puiſſe faire des vers harmonieux ſans peine. (*b*) J'oſe dire ſeulement, que pour qui ſaura manier la langue, la liberté du choix, entre les combinaiſons innombrables que je propoſe, rend nos vers meſurés au-moins auſſi faciles que l'étoient ceux des Latins.

On peut réduire nos vers Héroïques à la meſure de l'iambe trimetre ; toutefois, n'en eſt pas la même qu'avec l'Aſclépiade, & perſonne en le récitant ne

(*a*) Ce pié s'appelle crétique.

(*b*) *Angustam esse viam voluit* (Deus) *paucis que licere.* (Vida.)

leur donne la marche de l'iambe. J'en excepte quelques vers où le mouvement rompu & changé d'un hémiſtiche à l'autre, rend *l'image plus frappante*; & en *cela l'oreille* a ſouvent bien guidé nos Poétes.

Ils nŏüs ōnt ăppĕlēs crüēls, tĭrāns, jăl ŏux. Quin.

Ces mouvemens rompus peuvent être employés avec beaucoup d'avantage dans les peintures vives & dans les momens paſſionnés : on les employe quelquefois auſſi dans les images lentes ; mais alors le ſpondée ſe mêle avec l'iambe.

Trāçăt ă pās tārdĭfs ūn pĕnĭblē sĭllōn.

La preuve que Boileau meſuroit ces vers en Iambique & non pas en Aſclépiade, c'eſt qu'il ne s'apperçut point en le compoſant de la cacophonie, *traçât à pas tar* que lui reprochoit un mauvais Poéte. C'eſt ainſi qu'en mutilant le vers & en alterant le nombre, un Critique mal intentionné rend dur à l'oreille ce qui ne l'eſt pas.

Notre vers de dix ſyllabes n'a point de modèle chez les Anciens : il eſt vrai-

ſemblable que nous l'avons pris, comme les Italiens, des Poétes Provençaux. Les Italiens n'y ont fait aucun changement : ils l'ont tel encore qu'il leur eſt venu de Provence ; nous avons fixé le repos. Les Allemands en ont fait leur vers Dactilique, lequel eſt compoſé de trois dactiles & d'une longue.

— ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪, —.

Chez nous, au contraire, ſa meſure naturelle eſt d'une longue & de trois anapeſtes.

—, ∪ ∪—, ∪ ∪—, ∪ ∪—.

Obſervons que de nos quatres formules de vers, deux débutent par une meſure pleine, & deux par une meſure tronquée. Les vers à meſure pleine ſont ceux de 12 & de 8. Les vers à meſure tronquée ſont ceux de 10 & de 7.

Dans celui de 10, ſi l'on frappe ſur la première, l'hémiſtiche eſt diviſée en 1 & 3.

Pē-rē dū joūr,

Si l'on frappe ſur la ſeconde, la meſure tronquée eſt un iambe, la ſuivante un ſpondée, & l'hémiſtiche eſt diviſée en 2 & 2.

L'Amoūr-ēſt nūd.

Le premier hémiſtiche peut donc ſe varier ainſi :

— , ∪ ∪ —.
— , — ∪ ∪.
— , ∪ — ∪.
∪ — , — —.

bien entendu que la brève finale eſt une ſyllabe ſonore, & qu'elle peut ſe prolonger dans l'intervale des deux hémiſtiches.

Le ſecond hémiſtiche eſt le même que celui du vers de 12 ſyllabes, & reçoit les mêmes variations.

L'avantage du vers de 10 ſur celui de 12, eſt non-ſeulement, comme je l'ai dit dans l'inégalité des deux hémiſtiches qui le ſauve de la monotonie ; mais dans une continuité plus immédiate, dans un paſſage plus preſſé d'un vers à l'autre : l'on va m'entendre. Quand les vers débutent par une meſure pleine, l'intervale des deux vers eſt une meſure vuide & complette ; au-lieu que ſi le vers commence par la moitié ou les trois quarts de la meſure, le ſilence qui précede n'en

eſt que le ſuplément : par exemple, ſi le ſecond vers débute par un iambe, l'intervale n'eſt que d'un tems qui ſe joint aux trois tems de l'iambe. Voilà pourquoi dans les vers de 10 ſyllabes on peut enjamber de l'un à l'autre, en ne plaçant le repos du ſens qu'à l'hémiſtiche du ſecond ; ce qui ſeroit vicieux dans les vers de 12, dont l'intervale eſt plus marqué.

Si le vers de dix eſt frappé ſur la ſeconde ; il veut débuter par un iambe : car la premiere doit paſſer vîte, & la ſeconde appuyer la voix. Si le vers eſt frappé ſur la première, c'eſt elle qui doit être longue ; car c'eſt elle qui devient l'appui. Voici les exemples de l'un & de l'autre.

Bēllĕ Gāuſsĭn, reçois mon tendre hommage,
Rĕçōis mēs vērs au théâtre applaudis

C'eſt ſur-tout ce premier hémiſtiche que l'on doit travailler avec ſoin, par la raiſon même qu'il eſt court, & que ce n'eſt que par un nombre ſenſible qu'il peut être agréable à l'oreille.

On fait ſouvent débuter le vers par

deux iambes : alors il manque un tems à l'hémiſtiche, & le vers n'eſt pas nombreux. Souvent auſſi la premiere ſyllabe eſt une brève détachée.

*D*ĕ toŭs lēs biĕns fŭt lĕ plŭs prĕcïeŭx.

Le ſilence qui précede le vers eſt alors de *trois tems*, & *l'appui de la voix* eſt foible. Le mieux eſt donc de partir ou par une longue iſolée ou par un iambe.

Etrĕ l'Amoŭr, quēlquĕfoïs jĕ dĕsïre.
Jĕ pleŭre hēlās să mōrt ĕt să naïſsānce.

Je fonde mes obſervations ſur la récitation la plus cadencée, ſans diſimuler cependant qu'il ſeroit mal de l'affecter, ſoit au théâtre, ſoit dans la lecture. Mais quoiqu'il faille ſcander les vers Latins pour en faire ſentir exactement le nombre, l'altération que la meſure éprouve quand on récite naturellement, n'empêche pas une oreille délicate & juſte de ſentir la rondeur périodique du vers; & de deux morceaux de Poéſie récités avec la même négligence pour la meſure, la multitude même ne laiſſera pas de diſtinguer le plus harmonieux. Il en

eſt des vers François comme des vers Latins : quoi qu'on donne au ſens & à l'expreſſion, la beauté phyſique du nombre n'échappe jamais à *l'oreille*. Voyez ſi au théâtre même les vers d'Inés ont pour l'oreille le charme de ceux de Zaïre & de ceux de Britannicus.

Le vers de 9 ſyllabes employé quelquefois par Quinault, dans un chant méſuré ſur des airs de danſe n'eſt que le vers de 10, dont on retranche la ſyllabe iſolée, & qui eſt frappé ſur la troiſiéme. Son défaut le plus eſſentiel eſt la trop grande inégalité de deux *hémiſtiche*, dont l'un eſt le double de l'autre.

Ce beau jour ne permet qu'à l'aurore.

Auſſi n'eſt-il reçu que dans le chant, & les exemples en ſont aſſez rares.

Notre vers de 7 ſyllabes, eſt le vers Anacréontique, avec un léger changement : voici la formule de l'Anacréontique.

∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪.

Obſervons, 1°. que la meſure en eſt de trois tems : 2°. qu'il y a une ſyllabe iſolée & comme ſuſpendue à la fin du

vers ; 3°. que dans la première mesure Anacréon lui-même employe souvent le dactile, le spondée & leurs équivalens, à la place de l'iambe ; qu'alors cette mesure a un tems de plus que les suivantes, où l'iambe est invariable ; & que ce tems superflu est pris dans l'intervale de deux vers, comme je l'ai observé à propos du vers de 10 syllabes qui débute par un iambe. L'intervale de deux vers Anacréontiques est de trois tems ; mais ce n'est point un espace pur : il est occupé par la finale du vers qui le précede, & quelquefois par le tems superflu du premier pié du vers qui le suit Quand ces deux extrémités réunies forment un nombre complet, il n'y a point de silence d'un vers à l'autre ; l'on voit par-là combien la course en est rapide. Mais si le second commence par un iambe, comme il n'y a rien à donner à l'intervale qui le précede, il reste au-moins dans cet intervale un tems de silence pur ; car la finale du premier vers n'en peut jamais remplir que deux.

Or, voici en quoi notre vers de 7 syllabes differe du vers Anacréontique.

Il a de même, avec trois iambes, une ſyllabe détachée ; mais c'eſt la premiere du vers : la raiſon qui a déterminé l'oreille à ce déplacement eſt ſenſible. Nous avons un vers à finale muette; les Grecs & les Latins n'en avoient pas. Si donc le ſyllabe iſolée étoit à la fin du vers François, la muette ſuperflue du vers féminin formeroit avec elle un nombre abſolu, — ∪, d'un mouvement oppoſé à celui de l'iambe, ∪ —: c'eſt ce que l'oreille ſemble avoir évité. Il eſt vrai qu'on a le choix de ces deux mouvemens ; mais ils ne ſont pas compatibles : auſſi ne voit-on jamais dans le vers Anacréontique le chorée, — ∪, à la place de l'iambe, ∪ — & ſi Anacréon employe quelquefois le premier de ces nombres, c'eſt ſans mélange du ſecond, comme Barnès l'a remarqué dans l'Ode 61e.

Les Allemands, qui dans leur vers Héroïque ont préféré l'iambe au chorée, ne laiſſent pas d'avoir auſſi leur vers Trochaïque, qui n'eſt autre choſe que deux de nos vers de 7 ſyllabes ſur la même ligne. Les Italiens ont ce même vers, qu'ils appellent vers Martellien, & qui répond, diſent-ils,

diſent-ils, au vers iambique de Térence & de Plaute ; mais dans le fait il ſe réduit à deux vers de 7 ſyllabes, écrits de ſuite & non rimés.

Nous avons la liberté de ſubſtituer la chorée à l'iambe ; & rien n'eſt plus facile que de renverſer le mouvement de ces deux *nombres. Un monoſyllabe long*, placé avant des iambes, en fait des chorées ; un monoſyllabe bref, placé avant des chorées, en fait des iambes ; mais la voyelle muette, qui dans notre langue fait le plus ſouvent la brève du chorée, a le ſon ſi foible, qu'à peine eſt-elle ſenſible après une longue ſonore. De-là vient que notre vers Trochaïque eſt encore plus ſautillant que celui des Latins & que celui des Italiens mêmes. Le caractère de notre langue eſt donc plus analogue à l'iambe, & ce nombre eſt pour nos petits vers ce que l'anapeſte eſt pour nos vers de 10 & 12 ſyllabes. Il y a de plus un avantage à le préférer au chorée : outre que celui-ci eſt plus léger ſans être plus rapide, il laiſſe plus d'intervale vuide dans le paſſage d'un vers à l'autre, ce qui en retarde le mouvement,

comme je vais le faire ſentir. Que votre vers ſoit Trocaïque à finale muette ;

— ∪ , — ∪ , — ∪ , — ∪.

tous les nombres en ſont complets, & le ſilence qui le ſuit eſt une meſure abſolument vuide. Qu'il ſoit iambique féminin avec la premiére iſolée.

— , ∪— , ∪— , ∪— , ∪.

la finale brève allant ſe joindre à la longue initiale du vers ſuivant, forme avec elle un iambe plein ; ce nombre roule ſans interruption d'un vers à l'autre, & l'oreille ne ſent point de vuide dans l'intervale des deux vers. Qu'il ſoit iambique maſculin.

— , ∪— , ∪— , ∪—.

un nombre abſolu le détermine ; mais l'intervale qui le ſuit ne laiſſe pas d'être réduit à un ſeul tems de ſilence par la ſyllabe initiale du ſecond vers, qui étant longue en occupe deux. Ainſi, le plus long vuide qui les ſépare eſt d'un tiers de meſure, à-moins que l'initiale du ſecond vers ne ſoit brève, ce qu'il faut éviter le plus qu'il eſt poſſible, par la raiſon, com-

me je l'ai dit, que cette ſyllabe frappée doit pouvoir ſoutenir la voix. C'eſt donc une propriété des vers de 7 ſyllabes, comme de ceux de 10, de ſe lier l'un à l'autre par des ſyllabes d'attente, s'il m'eſt permis de le dire; au-lieu que ceux de 8, comme ceux de 12, ſont ſéparés par un vuide abſolu.

A *l'initiale iſolée* du vers de 7 ſyllabes, ajoûtez une brève qui complette le nombre, & vous aurez le vers de 8 ſyllabes,

∪ — , ∪ — , ∪ — , ∪ — .

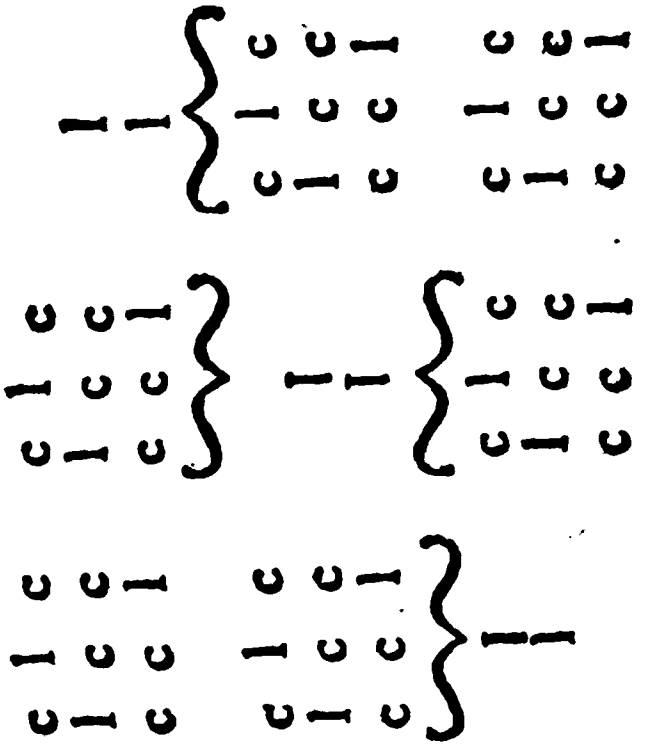
il peut être auſſi Trocaïque;

— ∪ , — ∪ , — ∪ , — ∪ .

& dans l'un & l'autre la meſure eſt de trois tems, mais d'un mouvement oppoſé.

Ce renverſement de rithme employé avec goût peut ajoûter à l'expreſſion du ſentiment ou de l'image; mais s'il arrive à tout propos, il trompe & fatigue l'oreille. Le vers de 8 ſyllabes ſe meſure auſſi à quatre tems: alors il eſt compoſé de trois piés, dont l'un doit être ſpondée, &

les deux autres dactiles, ou équivalens du dactile.



On voit, par les combinaisons dont les formules sont susceptibles, que ce ne seroit pas mettre le Poëte à l'étroit que de lui en prescrire l'usage. Cependant, on peut m'opposer qu'avec la liberté d'employer des nombres de toute espèce, notre vers de 8 syllabes ne laisse pas d'être harmonieux. Je commence par avouer que c'est celui de tous qu'on a le plus négligé du côté du nombre. On trouve dans nos bons Poëtes une infinité de vers de 10 & de 12 syllabes qui se scandent comme les Latins, sans faire violence à la prosodie;

nos vers de 7 ſyllabes ſe décident aſſez pour la marche ou du chorée ou de l'iambe ; mais ceux de 8 changent à chaque pas de cadence & de mouvement. Toutefois j'avoue encore que ces vers ont le don d'en impoſer à l'oreille, & que ſans aucun nombre ils paroiſſent nombreux.

Mais cette illuſion vient, 1°. de ce qu'en récitant on altère la proſodie pour donner au vers le nombre qu'il n'a pas, & qu'on flatte l'oreille aux dépens de la langue : 2°. de ce que les Poëtes qui l'ont employé dans l'Ode, comme Malherbe & Rouſſeau, n'ont rien négligé pour le rendre ſonore, pompeux éclatant. On en a fait des Stances ; on y a ménagé des repos ; on en a entrelacé les rimes de différentes manières ; & le jeu ſymmétrique de deſinances, la rondeur des périodes, la beauté des images, l'éclat des paroles, enfin le peu qu'il en coûte à la voix pour ſoutenir un vers de 8 ſyllabes, & pour lui donner l'impulſion, tout cela, di-je, en a impoſé. Si l'on en doute, qu'on eſſaye de mettre en muſique la plus belle Ode de Malherbe ou de Rouſſeau : il n'y a pas deux ſtrophes qui, ſans violer la pro-

ſodie, ſuivent un mouvement donné. En ſeroient-elles mieux, dira-t-on, ſi l'on y avoit obſervé le nombre ? Celui qui fera cette queſtion n'a point d'oreille, & mes raiſons ne lui en donneroient pas.

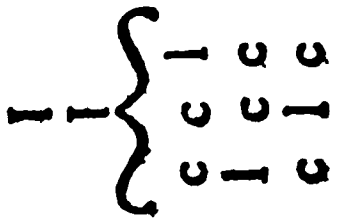
Cependant je ne dois pas diſſimuler qu'il y a des nombres compoſés, dont les Anciens faiſoient uſage pour émouvoir les paſſions. Platon les trouvoit ſi dangereux, qu'il déclaroit ſérieuſement que la République étoit perdue ſi la Poéſie employoit ces nombres ; « Au-lieu » (diſoit-il) que tout ira bien tant qu'on » n'uſera que des nombres ſimples. » Il s'en faut bien que nous ſoyons ſuſceptibles de ces violentes impreſſions, qui dans la Grece changeoient les mœurs des peuples & la face des états : nos Légiſlateurs peuvent ſe diſpenſer de régler les mouvemens de la Muſique & de la Poëſie ; mais du plus au moins l'effet du nombre eſt invariable : ce qui, du tems de Platon exprimoit le trouble de l'ame & le deſordre des paſſions l'exprime encore ; & l'effet n'en eſt qu'affoibli. Dans les nombres compoſés que l'inſtinct des Poëtes a choiſi pour le vers

de 8 ſyllabes, il ſeroit donc poſſible de trouver les élémens de cette harmonie impoſante que nous y ſentons quelquefois, & dont la cauſe nous eſt cachée. La théorie des nombres compoſés peut aller encore plus loin: elle peut s'étendre juſqu'aux vers de 10 & de 12 ſyllabes; elle peut donner les moyens d'en varier le caractère, & d'en rendre l'harmonie imitative dans les momens paſſionnés. Mais c'eſt un labyrinthe où je n'oſe m'engager: il faut pour cela des lumières que je n'ai point, & des recherches que je n'ai pas faites. Pour indiquer mes idées ſur l'harmonie de la proſe & des vers, je n'ai pris que des nombres ſimples à trois & à quatre tems de meſure; je n'ai même pas examiné l'uſage des piés de 5 ſyllabes qui excedent le nombre de quatre tems, comme le crétique, — ∪ —; moins encore les piés de 4 ſyllabes, qui ont cinq, ſix, ou ſept tems de meſure comme les Épitrites & les Poëans (a), ſi célébres chez les Anciens: l'analyſe de

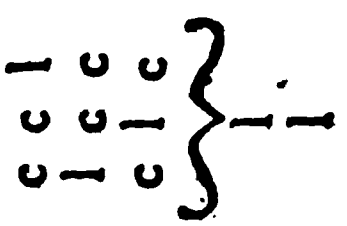
(a) L'Epitrite eſt compoſée de trois longues & d'une brève; le Poëan, de trois brèves & d'une longue, dans leurs quatre combinaiſons.

ces élémens eût occupé plus de tems & d'eſpace que je ne pouvois lui en donner ici. C'eſt dans un traité du rithme, plus philoſophique, plus approfondi que celui d'Iſaac Voſſius, que ces développemens auroient lieu, & c'eſt un ouvrage digne d'un homme plus inſtruit que moi.

Nous avons de petits vers de 6, de 5, de 4, & même de 3 ſyllabes. Le vers de 6 n'eſt autre choſe qu'un hémiſtiche de celui de 12 : il doit ſuivre les mêmes loix. Le plus nombreux & le plus fréquent eſt compoſé de deux anapeſtes. Celui de 5 eſt d'un ſpondée, précédé ou ſuivi d'un pié de 3 ſyllabes, équivalent du ſpondée.



ou bien



Dans ce petit vers on appuie ſur la finale du premier nombre : elle doit pouvoir ſoutenir la voix : ainſi l'anapeſte & le ſpondée y ſont mieux placés que le

dactile. L'iambe y tient ſouvent la place du ſpondée ; & alors le tems qui manque à la meſure de l'iambe eſt pris dans l'intervale d'un vers à l'autre : enſorte que deux vers, dont le ſecond débute par un iambe, ſont ſéparés par un tems de ſilence; au-lieu que ſi le ſecond commence par un ſpondée, ils ſe ſuccèdent immédiatement.

Le vers de 4 ſyllabes ſe diviſe en deux ſpondées, en deux iambes, ou en deux chorées, ſelon le mouvement donné. Souvent il accouple deux de ces nombres ; mais on doit y éviter l'alliance de l'iambe & du chorée ; ce ſont des nombres ennemis. Voici ſes formules les plus régulières.

— —, — —.
∪ —, ∪ —.
— ∪, — ∪.

Le vers de 3 eſt un dactile, un anapeſte. ou un amphibrache.

— ∪ ∪.
∪ ∪ —.
∪ — ∪.

Bien entendu que la dernière eſt au-moins douteuſe, ſi elle n'eſt longue ; car c'eſt le point d'appui de la voix.

On peut m'objecter que la gêne de la rime & du ſens ſuffiſent à ces petits vers, ſans les aſſujettir au nombre ; & j'avoue qu'ils méritent plus d'indulgence que les grands vers. Mais comme on ne les employe guères qu'en muſique & dans des airs de mouvement, ſi le Poëte veut que le Muſicien obſerve la proſodie, il doit commencer par l'obſerver lui-même ; & ſur-tout ne pas aſſocier des nombres incompatibles, comme le chorée & l'iambe.

Dans des vers récités poſément, comme les vers Héroïques, deux nombres d'un rithme oppoſé, le dactile & l'anapeſte, par exemple, peuvent ſe ſuccéder ſans étonner l'oreille ; & nous en avons mille exemples dans nos vers les plus harmonieux : auſſi n'ai-je pas héſité à les donner pour équivalens l'un de l'autre. Mais dans un mouvement rapide & marqué, comme celui de nos petits vers, la rupture ſubite du mouvement, & le renverſement du nombre, ne peut manquer d'inquietter

l'oreille : elle aime à suivre un mouvement donné.

Après avoir considéré le méchanisme du vers en lui-même, il me reste à dire un mot du mélange & de l'arrangement des vers en périodes, stances, ou couplets.

Le mélange des vers est relatif à la rime & à la mesure.

Jamais plus de deux vers de suite qui riment ensemble.

Jamais de faire deux vers masculins ni deux féminins qui ne riment pas.

Jamais de changement de rime au milieu d'un sens.

Voilà les seules règles prescrites dans le mélange des vers relativement à la rime. D'excellens Poëtes les ont négligées, & leurs vers ont d'ailleurs tant de charmes, que l'on est tenté de prendre leurs licences pour des agrémens ; mais il faut se dire une fois pour toutes, que ce n'est jamais le défaut qui plaît. Ce qui l'accompagne fait croire qu'on l'aime : mais en l'imitant on n'imitera pas les beautés qui l'environnent & qui le parent de leurs attraits.

Il faut avouer cependant que des vers

règles que je viens d'établir, il en eſt une qui quoique reçue, ne me paroît pas aſſez fondée : c'eſt la défenſe de mettre de ſuite plus de deux vers qui riment enſemble.

Les Italiens, qui ont l'oreille auſſi délicate que nous, ne font aucune difficulté de tripler la rime (*a*). Racine ſe l'eſt permis dans un morceau d'enthouſiaſme. Les exemples en ſont frequens dans nos Poëſies familières, & jamais l'oreille n'en eſt offenſée.

Mais la règle de ne jamais changer la rime au milieu du ſens, loin d'être ſuivie, n'eſt pas même connue. Il eſt certain cependant que la période poëtique n'eſt jamais harmonieuſe qu'autant que cette règle eſt obſervée fidélement. Que la rime enjambe d'un ſens à l'autre, l'eſprit ſe repoſe dans l'intervale, & l'oreille reſte comme en ſuſpens : c'eſt à quoi le ſentiment répugne. Qui croiroit, par exemple, que ces vers de Chaulieu ſont d'une pièce rimée ?

(*a*) On trouve dans le Poëme du Taſſe des Stances, dont tous les vers ont la même finale : voilà l'excès que l'on doit éviter.

Il faut encore que mon exemple
mieux qu'une ſtoïque leçon,
T'apprenne à ſupporter le faix de la vieilleſſe,
A braver l'injure des ans.

L'*oreille veut ſuivre le mouvement de la penſée.* La première règle de la Stance eſt donc qu'elle renferme un ſens complet ; la ſeconde, qu'elle ſoit diviſée en *parties égales ou proportionellement inégales.*

Si la Stance eſt de 5 ou de 5 vers, le ſens doit être fini, ou du-moins ſuſpendu à la fin du ſecond ; ſi elle eſt de 6, la pauſe doit être après le 3e ; ou le 4e ; de 7 ou de 8, après le 4e ; de 9 ou de 10, après le 4e & le 7e. Dans toutes ces diviſions vous voyez que les parties de la Stance ſont entre elles comme 1 à 1, 1 à 2, 2 à 3, 3 à 4, rappports que l'oreille a choiſis, & qu'il ſeroit bon d'obſerver, même dans la proſe, entre les membres d'une *période*.

Dans un Poëme compoſé de ſtances pareilles, ſi elles commencent par un vers maſculin, il eſt de règle qu'elles finiſſent par un vers féminin, & réciproquement, afin que dans le paſſage d'une ſtance à

l'autre il n'y ait pas de ſuite deux féminins ou deux maſculins non rimés. Toutefois comme les ſtances ſont ſéparées par un intervale qui peut dérober cette diſſonance à l'oreille, je ne crois pas qu'on doive ſe faire une loi rigoureuſe de l'éviter ; & les Poétes les plus harmonieux ſe ſont donné cette licence. Ainſi la Stance de 4 vers ou le Quatrain, peut ſe combiner de quatre manières : l'*m* indiquera le vers maſculin, & l'*f* le vers féminin.

m, *f*, *m*, *f*.
f, *m*, *f*, *m*.

& par licence,

m, *f*, *f*, *m*.
f, *m*, *m*, *f*.

Dans la Stance de 5 vers, l'une des deux rimes eſt triple, comme dans tous les nombres impairs.

m, *f*, *f*, *m f*.
f, *m*, *m*, *f*, *m*.

& par licence,

m, *f*, *m*, *f m*.
f, *m*, *f*, *m*, *f*. &c.

L'on ſait de combien de manières cinq élémens peuvent ſe combiner ; & il ſera facile en conſultant l'oreille, de diſtinguer celle de ces combinaiſons qui ont le plus d'harmonie & de grace. En général, plus les vers ſont enlacés, plus l'oreille ſe complait au jeu varié des deſinances.

La Stance de 6 vers eſt compoſée de deux tercets, ou d'un quatrain & d'un diſtique. Les deux tercets peuvent ſe former de trois vers maſculins & de trois féminins ſur la même rime :

m, *f*, *m* : *f*, *m*, *f*.
f, *m*, *f* : *m*, *f*, *m*.

ou de quatre vers féminins & de deux maſculins, ou de quatre maſculins & de deux féminins, rimés deux à deux :

m, *m*, : *f*, *m*, *mf*.
f, *f*, *m* : *f*, *f*, *m*.
m, *f*, *f* : *m*, *f*, *f*.
f, *m*, *m* : *fm*, *m*.

Les quatre vers maſculins ou féminins, au lieu de rimer deux à deux, peuvent rimer tous enſemble ; & alors la Stance peut être combinée de deux nouvelles façons :

m, f, m : m, f, m.
f, m, f : f ; m, f.

Cela n'eſt pas permis ſi la rime change ; car il y auroit de ſuite deux maſculins ou deux féminins qui ne rimeroient pas, ce qu'on doit éviter avec ſoin. Le quatrain & le diſtique peuvent changer de place ; mais ſi le diſtique eſt maſculin, le quatrain qui le ſuit ou qui le précède doit commencer ou finir par un vers féminin, *& vice verſâ.*

La Stance de 7 vers eſt formée d'un quatrain & d'un tercet : j'ai donné les formules de l'un & de l'autre.

La Stance de 8 vers ſe diviſe en deux ſtance de 4, chacune de deux compoſée de deux maſculins & de deux féminins entrelacés.. Quelquefois auſſi elle eſt coupée à l'Italienne,

f f f m : f f f m.

les féminins à rime triplée ; mais on ne l'employe que dans le chant.

La Stance de 10 vers eſt compoſée d'un quatrain & de deux tercets : on peut en multiplier les combinaiſons ; mais celles-ci ſont les plus familières.

f m f m : f f m : m f f m.
m f m f : m m f : m f m.
f m m f : m m f : m f m.

La première de ces formulles eſt celle que *Malherbe* & Rouſſeau ont rendue ſi célébre : c'eſt la période poëtique la mieux arrondie & la plus prompeuſe qu'on puiſſe donner *à nos vers de 8 ſyllabes. Les* vers de 7 la reçoivent auſſi, mais ils ne la ſoutiennent pas avec autant de majeſté.

La Stance de 9 vers, n'eſt que celle de 10 à laquelle il manque un vers du ſecond tercet.

f m f m : f f m : f m.

On voit que le pénultième étant impair, il ſe trouve ſans rime ; mais il ſe met à l'uniſſon des deux vers féminins du tercet précédent. Cette ſtance n'a pas la nobleſſe & la pompe du dixain ; en revanche elle a une variété, une légéreté qui flatte ſenſiblement l'oreille. Son agrément réſulte des diviſions proportionnelles 4, 3 & 2 qu'on y a ménagées, comme pour en diminuer le poids & en accélérer la marche.

La Stance eſt compoſée, tantôt de

vers de meſure égale, comme de 7, de 8, de 12 ſyllabes; tantôt d'un mélange de vers inégaux. Mais ce mélange que l'on croit arbitraire ne l'eſt pas: il n'a pour règle que le ſentiment, & il n'en eſt que plus difficile. Cependant, ſi l'on étudie le méchaniſme de nos vers, & ſi l'on prend ſoin d'en obſerver les nombres, on ſe rendra bien-tôt raiſon de la prédilection ou de la répugnance de l'oreille pour tel ou tel mélange de vers. On ſentira, par exemple, pourquoi le petit vers de 6 entre ſi naturellement dans une Stance compoſée de vers de 12; pourquoi un petit vers de 4, dont la premiére eſt une longue détachée, ſuivie d'un dactile ou de l'équivalent, ſe mêle ſi bien avec des vers de 10: c'eſt que l'un de ces vers étant l'hémiſtiche de l'autre, le mouvement eſt ſoutenu, & le paſſage eſt inſenſible. Mais qu'à la place du vers de 6 ou de 4 ſyllabes, on mette un vers Anacréontique, le caractère de l'expreſſion change avec le nombre; la periode, qui d'abord a pris la marche du dactile & du ſpondée, la quitte pour celle de l'iambe; & l'oreille eſt alors comme un

courſier délicat & ſenſible, qu'une main capricieuſe preſſe ou retient ſans ſavoir pourquoi. Il y a ſans doute des effets d'harmonie auxquels les mouvemens rompus ſont favorables; & ces exceptions, fondées ſur l'analogie de l'expreſſion avec le ſentiment & l'image, loin de détruire la règle, ne font que la juſtifier. Tant que la marche de la penſée eſt égale & ſoutenue, la marche de la Stance doit l'être; celle-ci ne doit changer que pour obéir à celle-là.

On peut m'oppoſer que dans un Poëme comme l'Ode, où les mouvemens de l'ame & les tableaux de l'imagination ſont ſi rapidement variés, la coupe des ſtances & les nombres du vers devroient donc ſe varier de même, & je ſerois bien de ce ſentiment: c'eſt ce que j'ai même ſouvent admiré, non pas dans les Odes Françoiſes, mais dans les Fables de Lafontaine, l'un de nos Poëtes les plus harmonieux. Cette liberté de rompre la meſure & de changer le mouvement, eſt le plus grand avantage de nos vers libres, lorſqu'on ſait en uſer à propos. Cependant je ne penſe pas que l'égalité des ſtances ſoit incompatible avec la va-

riété des mouvemens. On a pu voir en combien de nombres différens pouvoit ſe varier le metre ; & le vers Anacréontique, de tous les vers le plus décidé, ne laiſſe pas de s'accommoder dans le chant à mille modulations différentes. Mais c'eſt ſur-tout au vers de 8 ſyllabes qu'on peut donner tous les caractères de l'harmonie & de l'expreſſion, vû ſa docilité à prendre tour-à-tour la marche du ſpondée & du dipirriche, du dactile & de l'anapeſte, du chorée & de l'iambe, du poëan même & de l'épitrite, au gré de l'oreille & du ſentiment. De-là vient qu'il ſe mêle aux vers de 12 ſyllabes avec beaucoup de grace & de majeſté. Mais il exige d'autant plus de ſoin que l'harmonie en eſt plus libre. L'art n'eſt jamais ſi difficile que lorſque la règle l'abandonne, & que le ſeul inſtinct le conduit.

Dans mes obſervations ſur le phyſique de la langue, j'ai pu me faire illuſion : je ne les donne pas comme des règles sûres ; mais j'oſe promettre à celui qui voudra bien les vérifier, que ſon oreille ſe perfectionnera en recherchant les erreurs de la mienne.

CHAPITRE VIII.

De l'Invention.

POUR concevoir l'objet de la Poésie dans toute ſon étendue, il faut oſer conſidérer *la Nature comme préſente à* l'Intelligence ſuprême. Alors, non-ſeulement l'état actuel des choſes, mais le cahos, ſon développement, les métamorphoſes, les révolutions de ce tout immenſe & de ſes parties; les phénomènes innombrables qu'ont dû produire la circulation de la matière d'après les loix du mouvement, & le commerce mutuel de *la penſée* & du mouvement d'après les loix de l'union de l'eſprit & de la matière; tout ce qui dans le jeu des élémens, dans l'organiſation des êtres vivans, *animés, ſenſibles, a pû concourir* à varier le ſpectacle mobile & ſucceſſif de l'univers, eſt réuni dans le même tableau. Ce n'eſt pas tout: à l'ordre préſent, aux vicissitudes paſſées, ſe joint la chaîne infinie des poſſibles, d'après

l'eſſence même des êtres, & non-ſeulement ce qui eſt, mais ce qui ſeroit dans l'immenſité du tems & de l'eſpace, ſi la Nature développoit jamais le tréſor inépuiſable des germes renfermés dans ſon ſein. C'eſt ainſi que Dieu voit la Nature; c'eſt ainſi que ſelon ſa foibleſſe le Poéte doit la contempler. S'emparer des cauſes ſecondes; les faire agir dans ſa penſée, ſelon les loix de leur harmonie; réaliſer ainſi les poſſibles; raſſembler les débris du paſſé; hâter la fécondité de l'avenir; donner une exiſtence apparente & ſenſible à ce qui n'eſt encore & ne ſera peut-être jamais que dans l'eſſence *idéale* des choſes: c'eſt ce qu'on appelle inventer. Il ne faut donc pas être ſurpris ſi l'on a regardé le génie poétique comme une
Horat. émanation de la Divinité même, *Ingenium cui ſit, cui mens divinior*; & ſi l'on a dit de la Poéſie qu'elle ſembloit diſpoſer les choſes avec le plein pouvoir d'un
Scalig. Dieu: *Videtur ſane res ipſas velut alter Deus condere*. On voit par-là combien le champ de la fiction doit être vaſte, & combien l'inventeur qui s'élance dans la carrière des poſſibles laiſſe loin de lui

l'imitateur fidéle & timide qui peint ce qu'il a ſous les yeux.

Ramenons cependant à la vérité pratique ces ſpéculations tranſcendantes. Tout ce qui eſt poſſible n'eſt pas vraiſemblable : tout ce qui eſt vraiſemblable n'eſt pas intéreſſant. La vraiſemblance conſiſte à n'attribuer à la Nature que des procédés conformes à ſes loix & à ſes facultés connues ; or cette préſcience des poſſibles ne s'étend guères au-delà des faits. Notre imagination devancera bien la Nature à quelque pas de la réalité ; mais à une certaine diſtance, elle s'égare & ne reconnoît plus le chemin qu'on lui fait tenir. Je le ferai voir en traitant de merveilleux dans la fiction. D'un autre côté, rien ne nous touche que ce qui nous approche, & l'intérêt tient aux rapports que les objets ont avec nous-mêmes : or des poſſibles trop éloignés n'ont plus avec nous aucun rapport ni de reſſemblance ni d'influence. Ainſi le genie poétique ne fût-il pas limité par ſa propre foibleſſe & par le cercle étroit de ſes moyens, il le ſeroit par notre maniére de concevoir & de ſentir. Le ſpec-

cle qu'il donne eſt fait pour nous ; il doit pour nous plaire ſe meſurer à la portée de notre vûe. On reproche à Homére d'avoir fait des hommes de ſes dieux ; & que vouloit-on qu'il en fît ayant à les peindre à des hommes ? Ovide pour nous rendre ſenſible le palais du Dieu de la lumiére, n'a-t-il pas été obligé de le bâtir avec des grains de notre ſable, les plus luiſans qu'il a pu choiſir ? Inventer, ce n'eſt donc pas ſe jetter dans des poſſibles auxquels nos ſens ne peuvent atteindre ; c'eſt combiner diverſement nos perceptions, nos affections, ce qui ſe paſſe au milieu de nous, autour de nous, en nous-mêmes.

Le froid copiſte, je l'avoüe, ne mérite pas le nom d'inventeur ; mais celui qui découvre, ſaiſit, développe dans les objets ce que n'y voit pas le commun des hommes, celui qui compoſe un tout idéal & nouveau d'un aſſemblage de choſes connues, ou qui donne à un tout exiſtant une grace, une beauté nouvelle, celui-là, dis-je, eſt Poëte, ou Corneille & Homère ne le ſont pas. Le fond de l'Illiade & de Cinna étoit connu.

La

La gloire des Poëtes qui l'ont ennobli eſt donc toute dans l'invention des moyens & des circonſtances. Je dis plus : parmi les Poëmes qui nous raviſſent il en eſt peu dont le mérite & le ſuccès tiennent à une combinaiſon de choſes ſingulières & nouvelles ; ce n'eſt point là ce qui rendra l'Énéide immortelle ; ce n'eſt point là ce qui élève la Phèdre de Racine au-deſſus de celle de Pradon. *Novo ſara il Poëma, in cui nuova ſara la teſtura de nodi, nuove le ſolutioni, nove gli epiſodii.* Le Taſſe.

L'Hiſtoire, la ſcène du monde, donnent quelquefois les cauſes ſans les effets, quelquefois les effets ſans les cauſes, quelquefois les cauſes & les effets ſans les moyens, plus rarement le tout enſemble. Il eſt certain que plus elle donne, moins elle laiſſe de gloire au génie. Mais en ſuppoſant même que le tiſſu des événemens ſoit tel, que la vérité dérobe à la fiction le mérite de l'ordonnance ; pourvû que le Poëte s'applique à donner aux mœurs, aux deſcriptions, aux tableaux qu'il imite, cette vérité intéreſſante qui perſuade, touche, captive, & ſaiſit

l'ame des lecteurs ; ce talent de reproduire la Nature, de la rendre préſente aux yeux de l'eſprit, ſuffira pour élever l'Imitateur au-deſſus de l'Hiſtorien, du Philoſophe & de tout ce qui n'eſt pas Poëte.

Si la matière de la Poéſie étoit la même que celle de l'Hiſtoire, dit Caſtelvetro, elle ne ſeroit plus une reſſemblance, mais la réalité même ; & c'eſt d'après ce ſophiſme qu'il refuſe le nom de Poéte à celui qui, comme Lucain, s'attache à la vérité hiſtorique.

Sans doute le décorateur, qui pour repréſenter ſur le théâtre une caſcade, employeroit de l'eau, renonceroit à la gloire du Peintre, au mérite de l'illuſion ; & l'on auroit raiſon de dire, ce n'eſt plus la reſſemblance, c'eſt la réalité ; ce n'eſt plus l'art, c'eſt la nature. Il en ſeroit de même du Poëte, s'il faiſoit dire & penſer à ſes perſonnages ce qu'ils ont dit & penſé réellement ou ſelon l'hiſtoire: par exemple, ſi l'Auteur de Rome ſauvée avoit mis dans la bouche de Catilina les harangues mêmes de Salluſte, & dans la bouche du Conſul des morceaux pris de

les braiſons. Mais ſi d'après un caractère connu dans l'hiſtoire ou dans la ſociété le Poéte invente les idées, les ſentimens, le langage qu'il lui attribue; plus il perſuade qu'il ne feint pas, & plus il excelle dans l'art de feindre. Nous croyons tous avoir entendu ce que diſent les Acteurs de Moliére, nous croyons les avoir connus: *c'eſt le preſtige de ſa compoſition*; & c'eſt à force d'être Poéte qu'il fait croire qu'il ne l'eſt pas.

Ainſi, les ſujets les plus favorables, comme les plus critiques, ſont quelquefois ceux que la Nature a placés le plus près de nous, mais que nous voyons, comme on dit, ſans les voir, & dont l'imitation réveille en nous le ſouvenir par l'attention qu'elle recueille. Je dis, *les plus favorables*, parce que la reſſemblance en étant plus ſenſible, & le rapport avec nous-mêmes plus immédiat, plus touchant, nous nous y intéreſſons d'avantage: je dis auſſi *les plus critiques*, parce que la comparaiſon de l'objet avec l'image étant plus facile, nous ſommes des juges plus éclairés & plus ſévéres de la vérité de l'imitation.

Ce qu'appréhendent les ſpéculateurs, c'eſt que la gloire de l'invention ne manque au génie du Poëte ; & afin qu'il ne ſoit pas dit qu'il n'a rien mis du ſien dans ſa compoſition, *ils l'ont obligé à* ne prendre des Hiſtoriens & des anciens Poëtes que les faits ; & à changer les circonſtances des tems, des lieux & des perſonnes. C'eſt à ce déguiſement facile & vain qu'on attache le mérite de l'invention, le triomphe de la Poéſie ; & tandis qu'on attribue à un plagiaire adroit toute la gloire du Poéte, on refuſe le titre de Poëme aux Georgiques de Virgile, & à tout ce qui ne traite que des ſciences & des arts. *Non v'havendo il Poeta, parte, niuna per laquale ſi poſſa vantare d'eſſere Poeta* (dit Caſtelvetro), quand même il ſeroit inventeur (ajoûte-t-il) ; » car alors il n'auroit fait » que découvrir la vérité qui étoit dans » la nature des choſes. Il ſeroit Artiſte, » Philoſophe excellent, mais il ne ſeroit » pas Poéte «. Voilà où conduit une équivoque de mots quand les idées n'ont pour appui qu'une théorie vague & confuſe. » La Poéſie eſt une reſſemblance ;

„ donc tout ce qui a ſon modèle dans „ l'Hiſtoire ou dans la Nature n'eſt pas „ de la Poéſie „. Ainſi raiſonne Caſtelvetro. Quintilien avoit le même préjugé, quand il croyoit devoir placer Lucain au nombre des Rhéteurs plûtôt qu'au nombre des Poétes. Scaliger s'y eſt mépris d'une autre façon, en n'accordant la qualité de Poéte à Lucain que parce qu'il a écrit en vers, & en faveur de quelques incidens merveilleux dont il a orné ſon Poëme. Ces Critiques auroient dû voir que la difficulté n'eſt pas de déplacer & de combiner diverſement des faits arrivés mille fois, comme un maſſacre, une tempête, un incendie, une bataille & tous ces événemens, ſi communs dans les annales de la malheureuſe humanité; mais de les rendre préſens à la penſée par une peinture fidéle & vivante. C'eſt-là le vrai talent du Poéte & le mérite de Lucain. Il ne falloit pas beaucoup de génie pour imaginer que la femme de Caton, qu'il avoit cédée à Hortenſius, vint après la mort de celui-ci, ſupplier Caton de la reprendre; mais que l'on me cite dans l'antiquité un tableau d'une ordonnance

plus belle & plus ſimple, d'un ton de couleur plus rare & plus vrai, d'une expreſſion plus naturelle & plus ſingulière en même tems, que ce triſte & pieux hyménée (a). C'eſt auſſi le talent de peindre qui caractériſe le poëme Didactique, & qui le diſtingue de tout ce qui ne fait que décrire ſans imiter.

N'ayons égard ni aux épiſodes que Virgile a mêlés à ſes leçons d'agriculture, ni aux traits de fable qu'il employe pour embellir les plus petits détails : détachons, par exemple, de la métamorphoſe de Niſus & de Sylla, ce vers qui exprime la fuite de l'alouette à l'approche

Illa levem fugiens raptim ſecat æthera pennis,

du vautour, n'eſt-ce plus de la Poéſie ? Le Taſſe ſe laiſſant aller au préjugé que je viens de combattre, définit la Poéſie, *l'imitation des choſes humaines*, & ſe trouve par-là obligé d'en exclure un des plus beaux morceaux de Virgile : *ne Poëta Virgilio deſcrivendoci i coſtumi, e le leggi, e le guerre dell'api.* Mais bien-tôt il fran-

(a) La Pharſale, L. 2.

chit les limites qu'il vient de preſcrire à la Poéſie, & lui donne pour objet la Nature entière : *la perfettiſſima Poëſia imita le coſe che ſono, che furono, e che poſſono eſſere.* Ce qui comprend les faits particuliers comme les cauſes générales, & les animaux, les elémens eux-mêmes, comme les hommes & les dieux : *de gli elementi, ancora che ſono nel infimo grado, ſaran ſoggetti d'ella Poëſia.* Voilà donc les Georgiques de Virgile rétablies au rang des Poëmes. Et le moyen de leur refuſer ce titre, quand mêmes elles ſeroient réduites aux préceptes les plus ſimples, & n'y eût-il que la manière dont ces préceptes y ſont tracés ? Que Virgile preſcrive de laiſſer ſécher au ſoleil les herbes que le ſoc déracine,

Pulverulenta coquat maturis ſolibus æſtas.

d'enlever le chaume après la moiſſon,

Suſtuleris fragiles calamos ſilvamque ſonantem.

de le brûler dans le champ même,

Atque levem ſtipulam crepitantibus urere flammis.

de faire paître les bleds en herbe s'ils pouſſent avec trop de vigueur,

Luxuriem ſegetum tenerâ depaſcit in herbâ.

quel coloris, quelle harmonie ! voilà cette Poéſie de ſtyle, qui ſeule mériteroit aux Georgiques le nom de Poëme inimitable ; & ſi Caſtelvetro demande à quel titre ? Je répondrai, parce que tout s'y peint ; & ſi ce n'eſt point aſſez des images détachées, je lui rappellerai ces deſcriptions ſi belles du printems, de la vie ruſtique, des amours des animaux, *&c.* tableaux peint d'après la Nature. Toutefois n'allons pas juſqu'à prétendre que la Poéſie de ſtyle, qui fait le mérite eſſentiel du Poéte didactique, l'élève ſeule au rang des Poëmes où l'invention domine. Il y a plus de génie dans l'epiſode d'Orphée que dans tout le reſte du Poëme des Georgiques ; plus de génie dans une ſcène de Britannicus, du Miſantrope, ou de Rodogune, que dans tout l'Art Poétique de Boileau. Je crois l'avoir démontré en parlant des talens du Poéte.

Les divers ſens qu'on attache au mot

d'invention, ſont quelquefois ſi oppoſés, que ce qui mérite à peine le nom de Poëme aux yeux de l'un, eſt un Poëme par excellence au gré de l'autre. D'un côté, l'on refuſe à la Comédie le génie poétique, parce qu'elle imite des choſes familières & qui ſe paſſent au milieu de nous. De l'autre, on lui attribue la gloire d'être plus inventive que l'Epopée elle-même. *Tantum abeſt ut Comedia Poëma non ſit, ut penè omnium & primum & verum exiſtimem. In ea enim ficta omnia & materia quæſita tota* (Scal.). Ainſi chacun donne dans l'excès. Je ſuis bien perſuadé qu'il n'y a pas moins de gloire à former dans ſa penſée les caractères du Miſantrope & du Tartuffe, qu'à imaginer ceux d'Uliſſe, d'Achile & de Neſtor; mais je n'en conclus pas que la Comédie du Tartuffe ou du Miſantrope ſoit au niveau de l'Iliade. Homère & Moliére ont peint la Nature, & l'ont miſe en action par une vérité merveilleuſe: ils ſont Poëtes par excellence. A préſent lequel des deux genres ſuppoſe le génie le plus élevé, le plus de talens réunis? C'eſt ſans contredit l'Epopée.

Que le ſujet ſoit pris dans l'ordre des faits ou des poſſibles, près de nous ou loin de nous, cela eſt égal; mais ce qui ne l'eſt pas, c'eſt que le fond en ſoit heureux & riche: de-là dépend la facilité, l'agrément du travail, le courage & l'émulation du Poéte, & ſouvent le ſuccès du Poëme. Il arrive cependant que pour n'avoir pas aſſez réfléchi à cette première opération du génie, on s'épuiſe en recherches vagues; & l'irréſolution ſe termine ſouvent à choiſir entre vingt ſujets, pris & rejettés tour-à-tour, le plus ſtérile & le plus ingrat.

Il eſt poſſible que l'hiſtoire, la fable, la ſociété vous préſentent un tableau diſpoſé à ſouhait; mais les exemples en ſont bien rares. Le ſujet le plus favorable eſt toûjours foible & défectueux par quelque endroit. Il ne faut pas ſe laiſſer décourager aiſément par la difficulté de ſuppléer à ce qui lui manque; mais auſſi ne faut-il pas ſe livrer avec trop de confiance à la ſéduction d'un côté brillant: c'eſt l'écueil des jeunes Poétes. Un caractère ſingulier, une ſituation touchante, un moment pathétique leur

élevent l'ame, leur échauffent l'imagination ; ils comptent ſur les reſſources de leur génie pour le reſte, & s'abandonnent au feu de la compoſition, ſans s'appercevoir que l'endroit qui les éblouit épuiſe toutes leurs richeſſes, & laiſſe après lui la ſtérilité.

Avant que l'on ſe fût permis le changement de *lieu ſur notre théâtre*, il étoit comme impoſſible de tirer cinq actes du ſujet de Coriolan, & cependant combien de fois, à l'appât de deux belles ſcènes, a-t-on entrepris de l'exécuter ? Il en eſt de même du ſujet de Régulus, qui réduit à l'unité de lieu, ne peut guère avoir qu'un bel acte. Racine, jeune encore, ſe laiſſa ſéduire par la réponſe de Porus à Alexandre ; mais un mot ſublime, un beau caractère ne fait pas une Tragédie.

Un Poëme eſt un édifice dont toutes les parties doivent concourir à la ſolidité, à la beauté de tout ; ou plûtôt, c'eſt une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun. Le morceau le mieux travaillé n'a de valeur qu'autant qu'il eſt

une pièce eſſentielle de la machine, & qu'il y remplit exactement ſa place & ſa deſtination. Ce n'eſt donc jamais la beauté de telle ou telle partie qui doit déterminer le choix du ſujet. Dans l'Epopée, dans la Tragédie, le mouvement que l'on veut produire c'eſt une action intéreſſante, & qui dans ſon cours répande l'illuſion, l'inquiétude, la ſurpriſe, la terreur & la pitié. Les premiers mobiles de l'action chez les Grecs, ce ſont communement les dieux & les deſtins; chez nous, les paſſions humaines; les roues de la machine, ce ſont les caractères; l'intrigue en eſt l'enchaînement; & l'effet qui réſulte de leur jeu combiné, c'eſt l'illuſion, le pathétique, le plaiſir & l'utilité. On dira la même choſe de la Comédie, en mettant le ridicule à la place du pathétique. Ainſi de tous les genres de Poéſie, relativement à leur caractère, & à la fin qu'ils ſe propoſent. On n'a donc pas inventé un ſujet lorſqu'on a trouvé quelques pièces de cette machine, mais lorſqu'on a le ſyſtême complet de ſa compoſition & de ſes mouvemens.

Il faut avoir éprouvé ſoi-même les difficultés de cette première diſpoſition pour ſentir combien frivoles & puérilement importunes ſont ces règles dont on étourdit les Poëtes, d'inventer la fable avant les perſonnages, & de généraliſer d'abord ſon action avant d'y attacher les circonſtances particuliéres des tems, des lieux & des perſonnes. Peut-on vouloir réduire en méthode la marche de l'imagination, & la rencontre accidentelle & fortuite des idées ? Il eſt certain que s'il ſe préſente aux yeux du Poëte une fable anonyme intéreſſante, il cherchera dans l'hiſtoire une place qui lui convienne, & des noms auxquels l'adapter ; mais falloit-il abandonner le ſujet de Cinna, de Brutus, de la mort de Céſar, parce qu'il n'y avoit à changer ni les noms, ni l'époque, ni le lieu de la ſcène ? Il eſt tout ſimple que les ſujets comiques ſe préſentent ſans aucune circonſtance particuliére de lieu, de tems & de perſonnes ; mais combien de ſujets héroïques ne viennent dans l'eſprit du Poéte, qu'à la lecture de l'hiſtoire ? Faut-il pour les

rendre dignes de la poëſie, les dépouiller des circonſtances dont on les trouve revétus? Je veux croire avec Leboſſu, qu'Homère, comme Lafontaine, commença par inventer *la moralité* de ſes Poëmes, & puis l'action, & puis les perſonnages. Mais ſuppoſons que de ſon tems on ſût par tradition, qu'au ſiége de *Troïe*, *les héros de la Grèce* s'étoient diſputé une eſclave, qu'un ſujet ſi vain les avoit diviſés, que l'armée en avoit ſouffert, & que leur réconciliation avoit ſeule empêché leur ruine; ſuppoſons qu'Homère ſe fût dit à lui-même, Voilà comme les peuples ſont punis des folies des Rois: il faut faire de cet exemple une leçon qui les étonne. Si c'étoit ainſi que lui fût venu le deſſein de l'Iliade, Homère en ſeroit-il moins Poëte, l'Iliade en ſeroit-elle moins un Poëme, parce que le ſujet n'auroit pas été conçu par abſtraction & dénué de ſes circonſtances? En vérité les Arts de génie ont aſſez de difficultés réelles ſans qu'on leur en faſſe de chimériques. Il faut prendre un ſujet comme il ſe préſente, & ne regarder qu'à l'effet

qu'il eſt capable de produire. Intéreſſer, plaire, inſtruire, voilà le comble de l'Art, & rien de tout cela n'exige que le ſujet ſoit inventé de telle ou de telle façon.

Dans l'invention des ſujets héroïques, ce qui occupoit le moins les Anciens, eſt ce qui doit nous occuper le plus, ſavoir les mœurs & les caractères. Je viens d'obſerver qu'ils avoient pour premiers mobiles la volonté des dieux, la fatalité. Or avec de tels agens on n'a pas beſoin que le malheureux, qui en eſt le jouet & la victime, ait un caractère décidé. Pour intéreſſer, il ſuffit qu'il ſoit homme & qu'il ne ſoit pas tout-à-fait méchant. Une Philoſophie plus ſaine & plus utile nous a fait placer dans le cœur humain le reſſort qui le fait agir : cette révolution, qui a changé le ſyſtème de la Tragédie & peut-être celui de l'Épopée, eſt l'ouvrage du grand Corneille. J'examinerai dans la ſuite ſi nous y avons perdu ou gagné. Quoi qu'il en ſoit, il n'y a plus moyen de retourner ſur les traces des Anciens. Il faut s'en tenir aux paſſions humaines.

Si le ſujet en lui-même eſt intéreſſant ; ſi les caractères ont de l'activité ; ſi les ſentimens qui les animent ont du reſſort, de l'énergie ; s'ils ſont oppoſés de maniére à ſe preſſer, à s'animer l'un l'autre, on doit être peu en peine des ſituations & des tableaux : l'action les amène tous naturellement, & l'on eſt ſurpris de les voir ſe préſenter & ſe placer d'eux-mêmes. Pénétrons dans le cabinet du Poëte, & voyons-le occupé du choix & de la diſpoſition d'un ſujet.

Parmi cette foule d'idées que la lecture & la réflexion lui préſentent, il lui vient celle d'un uſurpateur, qui de deux enfans nourris enſemble, ne ſait plus lequel eſt ſon fils, lequel eſt fils du Roi légitime dont il veut éteindre la race.

Le Poéte dans cette maſſe d'idées voit de quoi exciter l'inquiétude, la terreur & la pitié ; il la pénétre, la développe, & voici à peu près comment.

Ces deux enfans peuvent avoir été confondus par leur nourrice ; mais ſi la nourrice n'eſt plus, on eſt sûr que le ſecret de l'échange eſt enſeveli avec elle.

le nœud n'a plus de dénouement. Si elle eſt vivante & ſuſceptible de crainte, l'action ne peut plus être ſuſpendue : l'aſpect du ſupplice fera tout avouer à ce témoin foible & timide. Le Poéte établit donc le caractère de cette femme comme la clef de la voute. Elle aime le ſang de ſes maîtres, déteſte la tyrannie, brave la mort, & s'obſtine au ſecret. Ce n'eſt pas tout : ſi le tyran n'eſt qu'ambitieux & cruel, ſa ſituation n'eſt pas aſſez pénible. Il peut même être barbare au point d'immoler ſon fils, plûtôt que de riſquer que ſon ennemi ne lui échappe, & trancher ainſi le nœud de l'intrigue. Que fait le Poëte ? Au puiſſant motif de perdre l'héritier du trône, il oppoſe l'amour paternel, ce grand reſſort de la nature ; & dès-lors voyez comme ſon ſujet devient pathétique & fécond. Le tyran va, ſur des lueurs de ſentimens, ſur des ſoupçons & des conjectures, balancer entre ſes deux victimes ; & les menacer tour-à-tour. Mais ſi l'un des deux Princes étoit beaucoup plus intéreſſant que l'autre par ſon caractère, il

n'y auroit plus cette alternative de crainte qui met l'ame des ſpectateurs à l'étroit, & qui rend la ſituation ſi preſſante & ſi terrible : le Poéte qui veut qu'on frémiſſe pour tous les deux tour-à-tour, les fait donc vertueux l'un & l'autre ; & dès-lors non-ſeulement le tyran ne ſait plus lequel choiſir pour ſon fils, mais lorſqu'il veut ſe déterminer, aucun des deux ne conſent à l'être. De cette combinaiſon de caractères naiſſent comme d'elles-mêmes ces belles ſituations qu'on admire dans Héraclius,

Devine ſi tu peux, & choiſis ſi tu l'oſes ....
O Malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi;
Et je n'en puis trouver pour règner après moi.

Comment s'eſt-fait le double échange qui a trompé deux fois le tyran ? ſur quel témoignage chacun des deux Princes ſe croit-il Héraclius ? par quel moyen Phocas les va-t-il réduire à la néceſſité de décider ſon choix ? quel incident, au fort du péril, tranchera le nœud de l'intrigue & produira la révolution ?

tout cela s'arrange dans la penſée du Poéte comme l'eût diſpoſé la Nature elle-même ſi elle eût médité ce beau plan. C'eſt ainſi que travailloit Corneille. Il ne faut donc pas s'étonner ſi l'invention du ſujet lui coûtoit plus que l'exécution.

Quand la fable n'a pas été combinée avec cette méditation profonde, on s'en apperçoit au défaut d'harmonie & d'enſemble, à la marche incertaine & laborieuſe de l'action, à l'embarras des développemens, au mauvais tiſſu de l'intrigue, & à une certaine répugnance que nous avons à ſuivre le fil des événemens.

La marche d'un Poëme, quel qu'il ſoit, doit être celle de la Nature, c'eſt-à-dire, telle qu'il nous ſoit facile de croire que les choſes ſe ſont paſſées comme nous les voyons. Or dans la Nature les idées, les ſentimens, les mouvemens de l'ame ont une génération qui ne peut être renverſée ſans un renverſement de la Nature même. Les événemens ont auſſi une ſuite, une liaiſon que le Poéte doit obſerver, s'il veut

que l'illuſion ſe ſoutienne. Des incidens détachés l'un de l'autre, ou maladroitement liés, n'ont plus aucune vraiſemblance. Il en eſt du moral comme du phyſique, & du merveilleux comme du familier : pour que la contexture de la fable ſoit parfaite, il faut qu'elle ne tienne au-dehors que par un ſeul bout. Tous les incidens de l'intrigue doivent naître ſucceſſivement l'un de l'autre, & c'eſt la continuité de la chaîne qui produit l'ordre & l'unité. Les jeunes gens dans la fougue d'une imagination pleine de feu, négligent trop cette régle importante. Pourvû qu'ils excitent du tumulte ſur la ſcène, & qu'ils forment des tableaux frappans, ils s'inquiettent peu des liaiſons, des gradations & des paſſages. C'eſt par-là cependant qu'un Poéte eſt le rival de la Nature, & que la fiction eſt l'image de la vérité. Mais je me reſerve d'inſiſter ſur ce point dans le chapitre de la Tragédie.

C'eſt peu d'inventer la maſſe du ſujet, & de le diſpoſer ſelon le plan & les procédés de la Nature ; il reſte encore

des détails à tirer du fond du ſujet même, & c'eſt un génie différent du premier.

Il y a pour le Poéte, comme pour le Peintre, des modéles qui ne varient point. Pour ſe les retracer fidélement, il faut une imagination vive & rien de plus : pour les peindre il ſuffit de ſavoir manier la langue, qui eſt à-la-fois le pinceau & la planette de la Poëſie. Mais il y a des détails d'une nature mobile & changeante, dont le modéle ne tient pas : l'Artiſte alors eſt obligé de peindre d'après le miroir de la penſée, & c'eſt-là qu'il eſt difficile de donner à l'imitation, cet air de vérité qui nous ſéduit & qui nous enchante. Auſſi la Peinture & la Sculpture préferent-elles la Nature en repos à la Nature en mouvement, & cependant elles n'ont jamais qu'un moment à ſaiſir & à rendre ; au-lieu que la Poëſie doit pouvoir ſuivre la Nature dans ſes progrès les plus inſenſibles, dans ſes mouvemens les plus rapides, dans ſes détours les plus ſecrets. Virgile & Racine avoient ſupérieurement ce génie inventeur des détails : Homére

& Corneille poſſédoient au plus haut degré le génie inventeur de l'enſemble. Mais un don plus rare que celui de l'invention, c'eſt celui *du choix*. La Nature eſt préſente à tous *les hommes*, & preſque la même à tous les yeux. Voir n'eſt rien ; diſcerner eſt tout : & l'avantage de l'homme ſupérieur ſur l'homme *médiocre*, eſt de mieux ſaiſir ce qui lui convient.

CHAPITRE IX.

Du choix dans l'Imitation.

ON ne ceſſe de dire aux Arts, Imitez la belle nature. Mais qu'eſt-ce que la belle Nature ? eſt-ce l'ordre, l'harmonie, les proportions qui nous font dire : Voilà un beau déſert, un bel orage, de belles ruines ? La beauté conſiſte dit-on, dans l'aptitude que donnent à un compoſé l'ordre & l'accord de ſes parties à remplir ſa deſtination : ainſi l'on définit, ſelon l'idée de Socrate, la beauté individuelle, la forme la plus favorable

aux fonctions de l'être & à ſon uſage. Mais cette beauté philoſophique eſt rélative à l'ordre univerſel des choſes. Nous l'appercevons par réflexion bien plus que par ſentiment ; & dans ce ſens-là il eſt tout auſſi raiſonnable de dire, *tout eſt beau*, que de dire, *tout eſt bien*. Ce n'eſt donc pas ce qu'on doit entendre par la beauté poétique, & cette idée abſtraite & vague ne ſuffit pas pour éclairer le choix du Poëme dans l'imagination.

L'Auteur du Poëme ſur l'Art de peindre, a fait voir que la belle Nature n'eſt pas la même dans un Faune que dans un Apollon, & dans un Venus que dans une Diane. En effet, l'idée du beau individuel varie ſans ceſſe, par la raiſon qu'elle n'eſt point abſolue, & que tout ce qui dépend des relations doit changer comme elles. Pour généraliſer cette idée il a donc fallu l'étendre vaguement à tout ce qui eſt tel qu'il doit être. *Accedat apta diſpoſitio, & partium inter ſe mutuus concentus.* Mais quel eſt cet accord des parties d'où réſulte la beauté de tout ? C'eſt ce qu'on laiſſe à déviner. « La qualité de l'objet n'y fait rien (dit Iſaac. Voſſius.

» M. l'Abbé Lebateux) que ce ſoit une » hydre, un avare, un faux dévot, un Né- » ron, dès qu'on les a préſentés avec » tous les traits qui peuvent leur convenir, » on a peint la belle Nature. » Je veux le croire, & ſans examiner ſi l'ame d'un Néron eſt ce qu'on entend & ce qu'on doit entendre par la belle Nature, je demande ſeulement quels ſont les traits qui conviennent à un bel arbre ? pourquoi le Peintre & le Poëte préferent le vieux chêne briſé par les vents, brûlé, mutilé par la foudre, au jeune orme dont le rameaux forment un ſi riant ombrage ? pourquoi l'arbre déraciné qui couvre la terre de ſes débris,

Dante. *Spargendo a terra le ſue ſpoglie eccelſe,*
Monſtrando a l'ſol la ſua ſquallida ſterpe.

pourquoi cet arbre eſt plus précieux au Peintre & au Poéte, que l'arbre qui dans ſa vigueur fait l'ornement des bords qui l'ont vû naître ? M. Racine le fils diſtingue dans l'imitation deux ſortes de vrai, le ſimple & l'idéal. « L'un » (dit-il) imite la Nature telle qu'elle » eſt, l'autre l'embellit. » Cela eſt clair; mais

mais il y ajoûte un vrai composé, ce qui n'eſt plus ſi facile à entendre ; car chacun des traits répandus dans la Nature étant le vrai ſimple, & leur aſſemblage étant le vrai idéal, quel ſera le vrai composé, ſi ce n'eſt le vrai idéal lui-même ? Un mendiant ſe préſente à la porte d'Eumée, voilà le vrai ſimple ; ce mendiant eſt *Ulyſſe*, voilà le vrai idéal ou composé : ces deux termes ſont ſynonymes. Mais ne diſputons pas ſur les mots.

» Le vrai idéal raſſemble des beautés » que la Nature a diſpenſées. » Je le veux bien. Maintenant, à quel ſigne les reconnoître ? où eſt le beau ? où n'eſt-il pas ? Voilà le nœud qu'il falloit dénouer.

L'idée de grandeur eſt de merveilleux que M. R. attache au vrai idéal, & la néceſſité dont il eſt, dit-il, dans les ſujets les plus ſimples, ne nous éclaire pas davantage. Il poſe en principe, que le Poéte doit parler à l'ame & l'enlever ; & il en conclut, qu'on ne doit pas employer le langage de la Poéſie à dire des choſes communes. Mais en ſuppoſant que le Poéte dût toûjours parler à

l'ame, ſeroit-il décidé pour cela qu'il dût toûjours l'enlever ? dédaignera-t-elle les choſes communes dont le tableau ſimple & naïf peut la toucher, l'émouvoir doucement ? Il y a des choſes qu'on eſt las de voir, & dont l'imitation eſt uſée : voilà celle qu'il eſt bon d'éviter. Mais il y a des choſes très-ſimples ſur leſquelles nos eſprits n'ont jamais fait que voltiger ſans réflexion, & qui ne laiſſent pas d'avoir de quoi plaire. Le Poéte qui a ſu les tirer de la foule, les placer avec avantage, & les peindre avec agrément, nous fait donc un plaiſir nouveau ; & pour nous cauſer une douce ſurprife ; ce vrai n'a beſoin d'aucun mélange de grandeur ni de merveilleux. Dans le fait, ſi M. Racine le fils exclut de la *Poéſie les choſes communes* & ſimplement décrites, qu'eſt-ce donc à ſon avis, que les détails qui nous charment dans les Géorgiques de Virgile ? Y a-t-il rien de plus commun dans la Nature, & de plus ſimplement exprimé ? Lorſqu'un des Bergers de Théocrite ôte une épine du pied de ſon compagnon, & lui conſeille de ne plus aller nuds pieds, ce tableau ne

nous fait aucun plaiſir, je l'avoue; mais eſt-ce à cauſe de ſa ſimplicité ? Non : c'eſt qu'il ne reveille en nous aucune idée, aucun ſentiment qui nous plaiſe. L'Idile de Geſner : où un Berger trouve ſon pere endormi, n'a rien que de très-ſimple ; & cependant elle nous plaît, parce qu'elle nous attendrit. Ce n'eſt point une Nature priſe de loin; c'eſt la piété d'un fils pour un pere, & heureuſement rien n'eſt plus commun. Lorſqu'un des Berger de Virgile dit à ſon troupeau.

Ite, meæ, felix quondam pecus, ite capellæ:
Non ego vos poſthac, viridi projectus in antro,
Dumoſâ pendere procul de rupe videbo.

ces vers, le plus parfait modèle du ſtyle paſtoral, nous font un plaiſir ſenſible, & cependant où en eſt le merveilleux ? C'eſt le naturel le plus pur ; mais ce naturel eſt intéreſſant, & la ſimplicité même en fait le charme.

Le vrai ſimple n'a donc pas toûjours beſoin d'être relevé, ennobli par les circonſtances & par des beautés priſes ça & là. Mais en le ſuppoſant, au-moins faut-il ſavoir à quel caractère les diſtin-

guer pour les recueillir; & cette Nature idéale eſt un labyrinthe dont Socrate lui ſeul nous a donné le fil. « Penſez-vous » (diſoit-il à Alcibiade) que ce qui eſt » bon ne ſoit pas beau? n'avez-vous pas » remarqué que ces qualités ſe confon- » dent? La vertu eſt belle dans le même » ſens qu'elle eſt bonne. . . . La beauté » des corps reſulte auſſi de cette forme » qui conſtitue leur bonté; & dans tou- » tes les circonſtances de la vie le même » objet eſt conſtamment regardé comme » beau & bon, lorſqu'il eſt tel que l'exige » ſa deſtination & ſon uſage. » Voilà préciſément le point de réunion de la bonté & de la beauté poétique: le parfait accord du moyen qu'on employe. Or les vues dans leſquelles opére la Poéſie ne ſont pas celles de la Nature: la bonté, la beauté poétique n'eſt donc pas la bonté, la beauté naturelle. Ce qui même eſt beau pour un Art peut ne l'être pas pour les autres: la beauté du Peintre ou du Statuaire, peut être ou n'être pas celle du Poéte, & réciproquement, ſelon l'effet qu'ils veulent produire. Enfin, ce qui fait beauté dans un

Poëme, ou dans tel endroit du Poëme, devient un défaut, même en Poéſie, dès qu'on le déplace & qu'on l'employe mal-à-propos. Il ne ſuffit donc pas, il n'eſt pas même beſoin qu'une choſe ſoit belle dans la Nature, pour qu'elle ſoit belle en Poéſie; il faut qu'elle ſoit telle que l'exige l'effet que l'on veut opérer. La Nature, ſoit dans le phyſique, ſoit dans le moral, eſt pour le Poéte comme la palette du Peintre ſur laquelle il n'y a point de laides couleurs. LE RAPPORT DES OBJETS AVEC NOUS-MEMES, voilà le principe de la Poéſie. L'INTENTION DU POETE, voilà ſa règle, & l'abrégé de toutes les règles.

» Il n'eſt pas bien mal-aiſé (me dira-»t-on) de ſavoir l'effet que l'on veut » opérer; mais le difficile eſt d'en in-» venter, d'en ſaiſir les moyens. » Je l'avoue: auſſi le talent ne ſe donne-t-il pas. Démêler dans la Nature les traits dignes d'être imités; prévoir l'effet qu'ils doivent produire, le fruit d'une longue étude; les recueillir, les avoir préſens, c'eſt le don d'un imagination vive; les choiſir, les placer à-propos, c'eſt l'avan-

rage d'une raiſon ſaine & d'un ſentiment delicat. Je traite ici de l'art & non pas du génie ; or, toute la théorie de l'art ſe réduit à ſavoir quel eſt le but où l'on veut atteindre, & quelle eſt dans la Nature la route qui nous y conduit. Avec le moins obtenir le plus : c'eſt le principe des beaux Arts, comme celui des Arts méchaniques.

L'intention immédiate du Poéte eſt de plaire & d'intéreſſer en imitant : or, il y a deux ſortes de plaiſir & d'intérêt à diſtinguer ici, celui de l'art & celui de la choſe ; & l'un & l'autre ſe réduiſent à l'intérêt perſonnel. L'art nous attache, ou par le plaiſir de nous trouver nous-mêmes aſſez éclairés, aſſez ſenſibles pour en ſaiſir les fineſſes, pour en admirer les beautés ; ou par le plaiſir de voir dans nos ſemblables ces talens ; cette ame, ce génie qui reproduiſent la la Nature par le preſtige de l'imitation. Ce plaiſir augmente à meſure que l'art préſente plus de difficultés & ſuppoſe plus de talens. Mais il s'affoibliroit bien-tôt s'il n'étoit pas ſoutenu par l'intérêt de la choſe ; & il faut avouer qu'il eſt trop

léger pour valoir la peine qu'il donne. Le Poëte aura donc ſoin de choiſir des ſujets, qui par leur agrément ou leur utilité, ſoient dignes d'exercer ſon génie; ſans quoi l'abus du talent changeroit en un froid dédain, ce premier mouvement de ſurpriſe & d'admiration, que la difficulté vaincue auroit cauſe.

L'intérêt de la choſe n'eſt pas moins relatif à l'amour de nous-mêmes que l'intérêt de l'art; ſoit que la Poéſie prenne pour objet des êtres comme nous, doués d'intelligence & de ſentiment, ou des êtres ſans vie & ſans ame. Il eſt ſeulement plus ou moins vif, ſelon que le rapport qu'il ſuppoſe de l'objet à nous, eſt plus ou moins direct & ſenſible.

Le rapport des objets avec nous-mêmes eſt de reſſemblance ou d'influence: de reſſemblance, par les qualités qui les rapprochent de notre condition; d'influence, par l'idée du bien ou du mal qui peut nous en arriver, & d'où naît le déſir ou la crainte.

J'ai fait voir, en parlant du ſtyle figuré, comment la Poéſie nous met partout en ſociété avec nos ſemblables, en

attribuant à tout ce qui peut avoir quelque apparence de ſenſibilité, une ame pareille à la nôtre. Il n'eſt donc pas difficile de concevoir par quelle reſſemblance deux jeunes arbriſſeaux qui étendent leurs branches pour les entrelacer, deux ruiſſeaux, qui par mille détours cherchent la pente qui les rapproche, participent à l'intérêt que nous inſpirent deux amans. Qu'on ſe demande à ſoi-même, d'où naît le plaiſir délicat & vif que nous fait le tableau de la belle ſaiſon, lorſque la terre eſt *en amour*, comme diſent ſi bien les Laboureurs; que l'on ſe demande d'où naît l'impreſſion de mélancholie que fait ſur nous l'image de l'automne, lorſque les forêts & les champs ſe dépouillent, & que la Nature ſemble dépérir de vieilleſſe; on trouvera que le printems nous invite à des nôces univerſelles, & l'automne à des funérailles & que nous y aſſiſtons à peu près comme à celles de nos pareils. Il en eſt ainſi de tout le phyſique: rien ne nous y intéreſſe que ce qui nous reſſemble, ou que ce qui peut influer ſur nos peines ou nos plaiſirs.

Le Poëte qui veut que ſon imitation

ait un charme qui nous attire, a donc une règle bien sûre pour en pressentir les effets. Son intention ne peut jamais être de rebuter l'ame ni de la laisser dans une langueur *insipide*; il évitera donc avec soin toute image dégoûtante, tout détail froid & languissant. S'il présente une playe, qu'elle soit vive; s'il peint des cadavres, *qu'ils soient livides* ou sans glans, mais rien de plus. L'imagination répugne à tout ce qui révolteroit les sens (*a*), & sur-tout le sens de l'odorat, dont la délicatesse est extrême. Il n'y a comme je l'ai dit, que l'enthousiasme ou le pathétique qui fasse oublier cette répugnance, parce qu'il préoccupe l'ame, & ne lui laisse pas le moment du dégoût. L'Anatomiste qui cherche une nouvelle artère, a toute son ame dans ses yeux (*b*).

(*a*) *Dee scegliere il Poëta cose gratissime alla vista & a gli altri sensi, e schivar quelle che sono spiacevoli ad alcuno di loro, come deveva far Dante, il qual chiamando il sole* lucerna del mondo, *si fa quasi sentir l'odor dell'oglio.* (Le Tasse.)

(*b*) Au milieu d'une tempête, sur un vaisseau prêt à périr, le Capitaine vit M. Vernet le crayon à la main, & qui transporté de joie, ne cessoit de dire *Ah que cela est beau!*

Il en eſt de même du lecteur frappé d'un tableau pathétique : il oublie qu'il ait des ſens. Malherbe a oſé dire des Rois :

Et dans ces grands tombeaux, où leurs ames hautaines
Font encore les vaines,
Ils ſont rongés des vers.

Racine n'a pas craint de nous préſenter,

Un horrible mélange,
D'os & de chairs meurtris & traînés dans la fange.

& notre délicateſſe n'en eſt point offenſée, parce qu'un ſentiment plus fort nous domine dans ce moment.

C'eſt donc ſur-tout dans les morceaux tranquilles, ou dans les peintures qui ne doivent cauſer qu'une légère émotion, qu'il faut ménager notre délicateſſe & imiter Achille, qui rendant le cadavre d'Hector à ſon pere, fait jetter un voile ſur ce corps déchiré.

L'intention du Poëte doit être d'attacher l'ame, de l'entretenir dans une illuſion qui lui plaiſe ; de ne pas l'épuiſer ſur le même ſentiment, mais de la réveiller ſans ceſſe par des émotions variées ; de lui ménager des repos après de violentes

ſecouïſſes, & de lui faire ſouhaiter que l'eſpèce de délire où elle eſt plongée, ne finiſſe qu'au moment où lui-même il ſe propoſe de finir. Voilà toutes les règles de la compoſition. Le ſuccès de l'art eſt complet quand l'intention du Poéte eſt remplie.

Je développerai cette méthode en l'appliquant aux divers genres de Poéſie. Je reviens au choix des objets, & aux rapports qui le déterminent.

Ce que Lucrèce a dit du ſpectacle d'une tempête doit s'entendre de tous les tableaux que la Poéſie nous préſente.

Lorſque la peinture d'un païſage riant & paiſible vous cauſe une douce émotion, une rêverie agréable; conſultez-vous; & vous trouverez que dans ce moment vous vous ſuppoſez aſſis au pied de cet hêtre, au bord de ce ruiſſeau, ſur cette herbe tendre & fleurie, au milieu de ces troupeaux, qui de retour le ſoir au village, vous donneront un lait délicieux. Si ce n'eſt pas vous, c'eſt un de vos ſemblables que vous croyez voir dans cet état fortuné; mais ſon bonheur eſt ſi près de vous qu'il dépend de vous d'en jouir, & cette penſée eſt

pour vous ce qu'eſt pour l'avare la vûe de ſon or, l'équivalent de la jouiſſance. Mais à ce tableau que vous préſente la Nature, le Poëte ſait qu'il manque quelque choſe. Il place une Bergère au bord du ruiſſeau ; il la fait jeune & jolie ; ni trop négligée, de peur de bleſſer votre délicateſſe ; ni trop parée, de peur de détruire votre illuſion. Il lui donne un air ſimple & naïf, car il ſait que vous aimez à trouver un cœur facile à ſéduire ; il lui donne une voix touchante, organe d'une ame ſenſible, & il la peint ſe miſant dans l'eau & mêlant des fleurs à ſes cheveux ; comme pour vous annoncer qu'elle a ce deſir de plaire qui ſuppoſe le beſoin d'aimer. S'il veut rendre le tableau plus piquant, il placera non loin d'elle un boccage ſombre où vous croirez qu'il eſt facile de l'attirer. Il feindra même qu'un Berger l'y appelle : vous le verrez entre les arbres le feu du deſir dans les yeux ; & un mouvement confus de jalouſie ſe mêlera, ſi elle lui ſourit, au ſentiment qu'elle vous inſpire.

Je ſuppoſe au contraire que le Poëte veuille vous cauſer une ſombre melanco-

lie ; c'eſt un deſert qu'il vous peindra. Le bruit d'un torrent qui ſe précipite ſur des rochers, & qui va dormir dans des gouffres, trouble ſeul dans ce lieu ſauvage le ſilence de la Nature. Vous y voyez des chênes briſés par la foudre, mais que la hache a reſpectés ; des montagnes couronnées de frimats terminent l'horiſon ; de tous les oiſeaux, l'aigle ſeul oſe y dépoſer les fruits de ſes amours. Il vole tenant dans ſes griffes un tendre agneau enlevé à ſa mere, & dont le bêlement timide ſe fait entendre dans les airs ; cependant l'aigle aux aîles étendues arrive joyeux de ſa proie, il la dépouille, la déchire & la partage à ſes petits. Plus bas, la lionne alaitte les ſiens, & dans les yeux de cette bête féroce l'amour maternel ſe peint avec douceur. Ces deux actions toutes ſimples, concourent avec l'image du lieu à exciter dans l'ame cette crainte que les enfans aiment ſi fort à éprouver, & dont l'homme, qui eſt toûjours enfant par le cœur, ne dédaigne pas de jouir encore.

Le deſir d'être auprès de la Bergère vous attachoit au premier tableau ; le plaiſir ſecret de n'être pas au bord de ce tor-

rent, au pied de ces rochers, parmi ces animaux terribles, vous attache au ſecond : car il n'eſt pas moins doux de contempler les maux dont on eſt exempt, que de voir les biens dont on peut jouir.

A préſent, de ces deux tableaux, quel eſt celui de la belle Nature ? Tous les deux, me dira-t-on. J'entends : le déſert eſt un beau déſert ; le païſage, un beau païſage. Et lorſqu'on lit dans Homère, que le Prêtre d'Appollon à qui les Grecs avoient refuſé de rendre ſa fille, s'en alloit en ſilence le long du rivage de la mer, dont les flots faiſoient un grand bruit ; à la ſenſation profonde que fait le vague de ce tableau, l'on dira, que ce rivage eſt un beau, rivage, que cette mer eſt une belle mer. Mais écartez l'image de ce pere affligé qui s'*en alloit en ſilence*, le reſte du tableau n'eſt plus rien. Il eſt donc vrai qu'en Poëſie rien n'eſt beau que par les rapports des détails avec les détails, & de l'enſemble avec nous-mêmes.

D'où vient que la nature embélie dans la réalité devient ſi ſouvent inſipide à l'imitation ? d'où vient que la Nature inculte & brutte nous enchante dans l'imita-

tion & nous déplaît dans la réalité ? Que l'on repréſente, ſoit en Peinture, ſoit en Poéſie, ce palais dont vous admirez la ſymétrie & la magnificence, il ne vous cauſe aucune émotion : qu'on vous retrace les ruines d'un vieil édifice, vous êtes ſaiſi d'un ſentiment confus que vous chériſſez, ſans même en démêler la cauſe. *Pourquoi cela ? Pourquoi ? c'eſt que* l'un de ces tableaux eſt pathétique & que l'autre ne l'eſt pas ; que celui-ci ne réveille en vous aucune idée qui vous émeuve, & que celui-là tient à des choſes qui vous donnent à réfléchir. Des générations qui ont diſparu de la terre, les ravages du tems auquel rien n'échappe, les monumens de l'orgueil qu'il a ruinés, la vieilleſſe, la deſtruction, tout cela vous ramene à vous même. On ne lit pas ſans émotion la réponſe de Marius à l'Envoyé du Gouverneur de Libie : „ Tu diras à „ *Sextilius que tu as vû Marius aſſis au* „ milieu des ruines de Carthage „. Je demandois à un voyageur qui avoit parcouru cette Grèce, encore célébre par les débris de ſes monumens, je lui demandois, dis-je, ſi ces lieux étoient fréquen-

tés. „ Nous n'y avons trouvé (me dit-il) „ que le tems, qui démoliſſoit en ſilence „. Cette réponſe me ſaiſit.

Examinez tout ce qu'on appelle tableaux pathétiques dans la Nature, il ſemble qu'on y liſe la même inſcription qui fut gravée ſur une pyramide, élevée en mémoire d'une éruption du Véſuve. *Poſteri, poſteri, veſtra res agitur.* C'eſt à ce grand caractère qu'on diſtingue ce qui porte avec ſoi un intérêt univerſel & durable.

Ovida. *Quæque olim jubeant natos meminiſſe parentes.*

En général la Nature qui ne dit rien à l'ame, qui n'y excite aucun ſentiment, ou qui la rebute & la révolte par des impreſſions qu'elle fuit, va contre l'intention du Poéte, & doit être bannie de la Poëſie. Celle au contraire dont nous ſommes émus, comme il veut que nous le ſoyons & comme nous aimons à l'être, eſt celle qu'il doit imiter. Si donc il veut inſpirer la crainte où le déſir, l'envie ou la pitié, la joie ou la mélancholie, qu'il interroge ſon

ame : il eſt certain que pour ſe bien conduire il n'a qu'à ſe bien conſulter.

Cette règle eſt encore plus ſure dans le moral que dans le phyſique : car celui-ci ne peut agir ſur l'ame que par des rapports éloignés, & qui ne ſont pas également ſenſibles pour tous les eſprits ; au-lieu que dans le moral *l'ame agit immédiatement ſur l'ame : rien* n'eſt ſi près de l'homme que l'homme même.

Qu'un Poéte décrive un incendie ; l'image des flammes & des débris nous affectera plus ou moins, ſelon que nous avons l'imagination plus ou moins vive, & le plus grand nombre même en ſera foiblement ému. Mais qu'il nous préſente ſimplement ſur un balcon de la maiſon qui brûle une mere tenant ſon enfant dans ſes bras, & luttant contre la nature, pour ſe réſoudre à le jetter, *plûtôt que de le voir conſumé* avec elle par les flammes qui l'environnent ; qu'il la préſente meſurant tour-à-tour avec des yeux égarés, l'effrayante hauteur de la chûte, & le peu d'eſpace, plus effrayant encore, qui la ſépare des

-feux dévorans; tantôt élevant ſon enfant vers le ciel avec les regards de l'ardente priere; tantôt prenant avec violence la réſolution de le laiſſer tomber, & le retenant tout-à-coup avec le cri du deſeſpoir & des entrailles maternelles; alors le preſſant dans ſon ſein & le baignant de ſes larmes; & dans l'inſtant même ſe refuſant à ſes innocentes careſſes qui lui déchirent le cœur; ah! qui ne ſent l'effet que ce tableau doit faire, s'il eſt peint avec vérité?

Combien de peintures phyſiques dans l'Iliade! en eſt-il une ſeule dont l'impreſſion ſoit auſſi générale que des adieux d'Hector & d'Andromaque, & de la ſcène de Priam aux pieds d'Achile, demandant le corps de ſon fils? Il arrive quelquefois au théâtre qu'un bon mot détruit l'effet d'un tableau pathétique; & le penchant de certains eſprits de la plus vile eſpèce à tourner tout en ridicule, eſt ce qui éloigne le plus nos Poétes de cette ſimplicité ſublime, ſi difficile à ſaiſir & ſi facile à parodier. Mais il faut avoir le courage d'écrire pour les ames ſenſibles, ſans nul égard pour cette

malignité froide & baſſe qui cherche à rire où la nature invite à pleurer.

Lorſque pour la première fois on expoſa ſur la ſcène le tableau des enfans d'Inès aux genoux d'Alfonſe, deux mauvais plaiſans auroient ſuffi pour en détruire l'illuſion. Un Prince qui connoiſſoit la légéreté de l'eſprit françois, avoit même conſeillé à Lamotte de retrancher cette belle ſcène. Lamotte oſa ne pas l'en croire. Il avoit peint ce que la Nature a de plus tendre & de plus touchant, & toutes les fois que l'on n'aura que les parodiſtes à craindre, il faut avoir comme lui le courage de les braver.

Il en eſt des objets qui élévent l'ame comme de ceux qui l'attendriſſent : la généroſité, la conſtance, le mépris de l'infortune, de la douleur & de la mort, le dévouement de ſoi-même au bien de la patrie, à l'amour ou à l'amitié, tous les ſentimens courageux, toutes les vertus héroïques produiſent ſur nous des effets infaillibles. Mais vouloir que la Poëſie n'imite que de ces beautés, c'eſt vouloir que la peinture n'employe que les couleurs de l'arc-en-ciel. Que les par-

tiſans de la belle Nature nous diſent donc ſi Racine & Corneille ont mal fait de peindre Narciſſe & Félix, Mathan & Cléopatre dans Rodogune. Il peut y avoir quelques beautés naturelles dans Cléopatre, dont le caractère a de la force & de la hauteur; mais dans l'indigne politique & la dureté de Félix, dans la perfidie & la ſélérateſſe de Mathan, dans la fourberie, la noirceur & la baſſeſſe de Narciſſe, où trouver la belle Nature? il faut renoncer à cette idée, & nous réduire à l'intention du Poéte, régle unique, régle univerſelle, mais que le Poéte lui-même doit ſavoir appliquer.

C'eſt peu de ſe demander: Quels ſont les effets que je veux produire? Il faut ſe demander encore: Quelle eſt la trempe des ames ſur leſquelles j'ai deſſein d'agir? Il y a dans les objets de l'imitation poëtique des beautés locales & des beautés univerſelles. Les beautés locales tiennent aux opinions, aux mœurs, aux uſages des différens peuples. Les beautés univerſelles répondent aux loix, au deſſein, aux procédés de la Nature, & ſont indépendantes de toute inſtitution.

Les peintures phyſiques d'Homère ſont belles aujourd'hui comme elles l'étoient il y a trois mille ans: le deſſein même de ſes caractères, l'art le génie avec lequel il les varie & les oppoſe, enlevent encore notre admiration, rien de tout cela n'a veilli ni changé. Mais les détails qui ſont relatifs à l'opinion & aux bienſéances, les beautés de mode & de convention ont dû paroître bien ou mal, ſelon les tems & les lieux; car il n'eſt point de ſiécle, point de pays qui ne donne ſes mœurs pour règle: c'eſt une prévention ridicule, qu'il faut cependant ménager. L'exemple d'Homère n'eût pas juſtifié Racine, ſi dans l'Iphigénie Achile & Agamemnon avoient parlé comme dans l'Iliade.

Celui qui n'a étudié que les Anciens, bleſſera infailliblement le goût de ſon ſiécle dans bien des choſes; celui qui n'a conſulté que le goût de ſon ſiécle s'attachera aux beautés paſſagéres, & négligera les beautés durables. C'eſt de ces deux études réunies que réſulte le goût ſolide & la ſûreté des procédés de l'Art.

Mais l'attention que doit avoir le Poëte, c'eſt de ſe mettre autant qu'il eſt poſſible, par la diſpoſition de ſon ſujet, au-deſſus de la mode & de l'opinion ; en faiſant dépendre l'effet qu'il veut produire des beautés univerſelles & jamais des beautés locales. Si l'on examine bien les ſujets qui ſe ſoutiennent dans tous les ſiécles, on verra que l'étendue & la durée de leur gloire eſt dûe à cette méthode. Accordez quelque détail au goût préſent & national ; mais donnez au goût univerſel le fond, les maſſes & l'enſemble.

Oroſmane, dans la Tragédie de Zaïre, a plus de délicateſſe & de galanterie qu'il n'appartient à un Sultan, & l'on voit bien que le Poéte qui a voulu le rendre aimable & intéreſſant aux yeux des François, a eu pour eux quelque complaiſance. Mais voyez comme la violence de la paſſion le rapproche de ſes mœurs natales : comme il devient jaloux, altier, impérieux, barbare. Racine n'a pas été auſſi heureux dans le caractère de Bajazet, & en général il a trop mêlé de nos mœurs dans celle

des peuples qu'il a mis ſur la ſcène : des fils de Théſée & de Mitridate, il il a fait de jeunes François.

J'avoue cependant que le poëme Dramatique, pour faire ſon illuſion, a beſoin de plus de ménagement que l'Épopée. Celle-ci peut raconter tout ce qu'il y a de plus étrange, & les bienſéances du langage ſont les ſeules qu'elle ait à garder. Mais pour un Poëme qui veut produire l'effet de la vérité même, ce n'eſt pas aſſez d'obtenir une croyance raiſonnée ; il faut que par le preſtige de l'imitation il rende ſon action préſente, que l'intervale des lieux & des tems diſparoiſſe, & que les ſpectateurs ne faſſent plus qu'un même peuple avec les Acteurs. C'eſt-là ce qui diſtingue eſſentiellement le Poëme en action du Poëme en récit. Les Francois au ſpectacle d'Athalie doivent devenir Iſraélites ; ou l'intérêt de Joas n'eſt plus rien. Mais s'il y avoit trop loin des mœurs des Iſraélites à celles des François, l'imagination des ſpectateurs refuſeroit de franchir l'intervale : c'eſt donc aux Iſraélites à s'approcher aſſez de nous, pour nous ren-

dre à nous-mêmes le déplacement insensible.

Il n'y a point de déplacement à opérer pour les choſes que la Nature a rendues communes à tous les peuples. J'ai déjà fait voir en parlant de l'étude de l'homme quelles ſont celles de ſes affections qui ne dépendent ni des tems ni des lieux : l'intérêt puiſé dans ces ſources, eſt intariſſable comme elles. Les ſujets d'Œdipe & de Mérope réuſſiroient dans vingt mille ans, & aux deux extrémités du monde : il ne faut être pour s'y intéreſſer ni de Thèbes ni de Micène : la Nature eſt de tous les pays.

C'eſt dans les choſes où les nations diffèrent qu'il faut que l'Acteur d'un côté, & le ſpectateur de l'autre, s'approchent pour ſe réunir. Cela dépend de l'art avec lequel le Poéte ſait adoucir, dans la peinture des mœurs, les couleurs dures & tranchantes ; & c'eſt ce qu'a fait Corneille en homme de génie, quoi qu'en diſe M. Racine le fils.

Il croit avoir vû que la belle ſcène de Pompée avec Ariſte, dans Sertorius, n'étoit pas aſſez vraiſemblable pour le

plus

plus grand nombre des ſpectateurs ; il croit avoir vû qu'on trouvoit trop dur ſur notre théâtre le langage magnanime que tient Cornélie à Céſar. Pour moi je n'ai vû que de l'enthouſiaſme, je n'ai entendu que des applaudiſſemens à ces deux ſcènes inimitables. Il ſeroit à ſouhaiter que l'illuſtre Racine eût oſé donner à la peinture des mœurs étrangères, cette vérité dont il a fait ſi noblement lui-même l'éloge le plus éloquent (*a*). Tout ce qu'on doit aux mœurs de ſon ſiécle, c'eſt de ne pas les offenſer ; & nos opinions ſur le courage & ſur le mépris de la mort, ne vont pas juſqu'à exiger d'une jeune fille qu'elle diſe à ſon pere :

D'un œil auſſi content, d'un cœur auſſi ſoumis
Que j'acceptois l'époux que vous m'aviez promis,
Je ſaurai, s'il le faut, victime obéiſſante,
Tendre au fer de Calcas une tête innocente.

je ſuis même perſuadé qu'Iphigénie allant à la mort, d'un pas chancellant, avec la répugnance naturelle à ſon ſexe & à ſon

(*a*) Voyez la réponſe à Thomas Corneille, en le recevant à l'Académie.

âge, eût fait verſer encore plus de larmes.

Il eſt vrai que ſi le fond des mœurs étrangères eſt indécent ou révoltant pour nous, il faut renoncer à les peindre. Ainſi, quoique certains peuples regardent comme un devoir pieux d'abréger les jours des vieillards ſouffrans; que d'autres ſoient dans l'uſage d'expoſer les enfans mal-ſains; que d'autres préſentent aux voyageurs leurs femmes & leurs filles pour en uſer à leur gré; rien de tout cela ne peut être admis ſur la ſcène.

Mais ſi le fond des mœurs eſt compatible avec nos opinions, nos uſages, & que la forme ſeule y répugne, elles n'exigent dans l'imitation qu'un changement ſuperficiel; & il eſt facile d'y concilier la vérité avec la bienſéance. Un cartel dans les termes de celui de François I. à Charles-Quint " Vous en „ avez menti par la gorge „, ne ſeroit pas reçu au théâtre; mais qu'un Roi y dît à ſon égal: " Au-lieu de répandre „ le ſang de nos ſujets, prenons pour „ juges nos épées „; le cartel ſeroit dans la vérité des mœurs du vieux tems, & dans la décence des nôtres.

Il y a peu de traits dans l'hiſtoire qu'on ne puiſſe adoucir de même ſans les effacer : le théâtre en offre mille exemples. Ce n'eſt donc pas au goût de la nation que l'on doit s'en prendre ſi les mœurs, ſur la ſcène françoiſe, ne ſont pas aſſez prononcées, mais à la foibleſſe ou à la négligence des Poétes, à la délicateſſe timide de leur goût particulier, & s'il faut le dire, au manque de couleurs pour tout exprimer avec la vérité locale.

CHAPITRE X.

De la Vraiſſemblance & du Merveilleux dans la Fiction.

DIVESISSIME ſono queſte due nature, il maraviglioſo e'l veriſimile (dit le Taſſe.) Il n'en conclut pas moins que la fable d'un Poëme doit le réunir ; mais pour les accorder il faut les bien connoître. Commençons par la vaiſemblance.

Feindre c'eſt repréſenter ce qui n'eſt pas, comme s'il étoit. Le but que ſe propoſe immédiatement la fiction, c'eſt

de perſuader ; or elle ne peut perſuader qu'en reſſemblant à l'idée que nous avons de ce qu'elle imite. Ainſi la vraiſemblance conſiſte dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir ; & tout ce que l'eſprit humain peut concevoir, il peut le croire, pourvû qu'il ſoit amené. Tant que le Poëte ne fait que nous rappeller ce que nous avons vû au-dehors, ou éprouvé au-dedans de nous-mêmes, la reſſemblance ſuffit à l'illuſion ; & comme nous voyons dans la feinte l'image de la réalité, le Poëte n'a beſoin d'aucun artifice pour gagner notre confiance. Mais que la fiction nous préſente un évènement qui n'ait point d'exemple, un compoſé qui n'ait point de modèle ; comme la reſſemblance n'y eſt pas, nous y cherchons la vérité idéale, & c'eſt alors que le Poéte eſt obligé d'employer tout ſon art pour donner au menſonge les couleurs de la vérité. Nous ſavons qu'il feint, nous devons l'oublier, & ſi nous nous en ſouvenons, le charme & l'illuſion ceſſe. *Devo manca la fede, non può abbondare l'affetto ; o il piacere di quel che ſi legge o s'aſcolta.*

Le Taſſe.

Quel eſt donc l'art de donner à la fiction, même dans le merveilleux, une vraiſemblance qui nous ſéduiſe ? L'art de ſuivre le fil de nos idées & d'en obſerver les rapports.

Il y a dans notre manière de concevoir une vérité directe & une vérité réfléchie. L'une & l'autre eſt de ſentiment, de perception ou d'opinion.

La vérité de ſentiment eſt l'expérience intime de ce qui ſe paſſe au-dedans de nous-mêmes, & par réflexion, de ce qui doit ſe paſſer en général dans l'eſprit & dans le cœur de l'homme. C'eſt à ce modèle, ſans ceſſe préſent, qu'on rapporte la fiction dans la Poéſie dramatique. Nous ſommes ; nous ſommes tels : voilà la vérité directe. Nous ſentons qu'il eſt de la nature de notre ame d'être modifiée de telle ou de telle façon, par telle ou telle cauſe, dans telle ou telle circonſtance; que dans notre compoſé moral, telles qualités, tels accidens s'accordent & ſe concilient, tandis que tels ſe combattent & s'excluent mutuellement : c'eſt la vérité réfléchie.

Mais comment ſe peut-il que la vé-

rité de ſentiment ſoit la même dans tous les hommes ? C'eſt que dans tous les hommes le fond du naturel ſe reſſemble, & qu'on y revient quand on veut, quelquefois même ſans le vouloir. Chacun de nous a, comme le Poéte, la faculté de ſe mettre à la place de ſon ſemblable, & l'on s'y met réellement tant que dure l'illuſion. On penſe, on agit, on s'exprime avec lui comme ſi l'on étoit lui-même ; & ſelon qu'il ſuit nos préſentimens ou qu'il s'en écarte, la fiction qui nous le préſente eſt plus ou moins vraiſemblable à nos yeux.

Ces préſentimens qui nous annoncent les mouvemens de la Nature, ne ſont pas aſſez diſtincts pour nous ôter le plaiſir de la ſurpriſe : il arrive même aſſez ſouvent que le Poéte nous jette dans l'irréſolution, pour nous en tirer par un trait qui nous étonne & qui nous ſoulage ; mais ſans être décidés à ſuivre telle ou telle route, nous diſtinguons très-bien ſi celle que tient le Poéte, eſt la même que la Nature eût priſe, ou dû prendre en ſe décidant.

Ne vous êtes-vous jamais apperçu de

la docilité avec laquelle votre ame obéit aux mouvemens de celle d'Ariane ou de Mérope, d'Oroſmane ou de Brutus ? C'eſt que durant l'illuſion votre ame & la leur n'en font qu'une : ce ſont comme deux inſtrumens organiſés de même & accordés à l'uniſſon. Mais ſi l'ame du Poéte ne s'eſt pas montée au ton de la Nature, le perſonnage auquel il a communiqué ſes ſentimens & ſon langage, n'eſt plus dans la vérité de ſa ſituation & de ſon caractère ; & vous, qui vous mettez à ſa place mieux que n'a fait le Poéte, vous n'êtes plus d'accord avec lui. Voilà dans quel ſens on doit entendre ce que dit le Taſſe. *Il falſe non è, e quel che non è non ſi può imitare.* Mais il s'eſt quelquefois lui-même éloigné de ce principe : je l'ai obſervé à propos de Tancrede ſur le tombeau de Clorinde ; je l'obſerve encore dans le langage que tient Renaud ſur les genoux d'Armide. Rien de plus naturel, de plus beau que ce qu'on voit dans cette peinture ; rien de moins vrai que ce qu'on entend.

Qual raggio in onda, le ſcentilla un riſo,
Negli Armide occhi, tremulo e laſcivo.

Sovra lui pende : ed ei nel grembo molle
Le posa il capo ; il volto al volto attolle.

Cela est divin ; mais vous n'allez plus trouver la même vérité dans ces froides hyperboles.

Non può specchio ritrar si dolce immago,
Ne in picchiol vetro e un paradiso accolto.
Specchio t'è degno il cielo ; e nelle stelle
Puoi riguardar le tue sembianze belle.

Avouez qu'à la place de Renaud ce n'est point là ce que vous aurez dit. Voulez-vous voir le même Poéte dans l'illusion & croire entendre la Nature même ? Lisez le discours d'Armide, lorsque pâle, tremblante, éperdue, hors d'haleine, elle joint Renaud sur le bord de la mer : la Didon de Virgile n'est pas plus passionnée, & c'est ainsi qu'il est beau d'imiter.

La vraisemblance, dans les choses de sentiment, n'est donc que l'accord parfait du génie du Poéte avec l'ame du spectateur. Si la direction que l'un donne à la Nature, décline de celle que l'autre sent qu'elle eût voulu suivre, & s'il en presse ou ralentit mal-à-propos les

mouvemens, l'ame du ſpectateur ſans ceſſe contrariée, & laſſe enfin de céder, ſe rebute : de-là vient qu'avec des qualités intéreſſantes & des ſituations pathétiques, un caractère inégal & diſcordant ne nous attache point.

La vérité de perception eſt la réminiſcence des impreſſions faites ſur les ſens, & par réflexion, la connoiſſance des choſes ſenſibles, de leurs qualités communes, de leurs propriétés diſtinctives, de leurs rapports en général, ſoit entre elles, ſoit avec nous-mêmes. En nous repliant ſur cette foule d'idées qui nous viennent par toutes les voies, nous nous ſommes fait un plan des procédés de la Nature dans l'ordre phyſique : ce plan eſt le modéle auquel nous rapportons le compoſé fictif que la Poéſie nous préſente ; & ſi elle opère comme il nous ſemble qu'eût opéré la Nature, elle ſera dans la vérité.

La vérité, ſoit qu'elle ait pour objet l'exiſtence ou l'action, ne peut rouler que ſur des rapports de convenance & de proportion, de la cauſe avec l'effet, des parties l'une avec l'autre, & de cha-

cune avec le tout. Si donc les élémens d'un composé physique, individuel ou collectif, sont faits pour être mis ensemble, & suivent dans leur union les loix & le plan de la Nature, l'idée de ce composé a sa vérité dans la cohésion de ses parties & dans leur mutuel accord. De même, si les rapports d'une cause avec son effet sont naturels & sensibles, l'idée de l'action portera sa vérité en elle-même. Il est donc bien aisé de voir dans le physique ce qui est fondé sur la vraisemblance, & par conséquent ce qui ne l'est pas.

L'opinion est tantôt *sérieuse* & de pleine croyance, tantôt reçûe à plaisir & de simple adhésion; mais quelque foible que soit le consentement qu'on y donne, il suffit à l'illusion du moment. Nous n'ajoûtons qu'une foi passagère à la fable d'Adonis, & nous mêlerons nos larmes à celles de Vénus, si sa douleur est bien exprimée. Un mensonge connu pour tel, mais transmis, reçu d'âge en âge, est dans la classe des faits authentiques: on le passe sans examen. A plus forte raison, si les faits sont solemnelle-

ment atteſtés par l'Hiſtoire, ne laiſſent-ils pas à l'eſprit la liberté du doute ; & le Poëte pour les ſuppoſer, n'a pas beſoin de les rendre croyables. Qu'ils ſoient d'accord avec l'opinion, cela ſuffit à leur vraiſemblance.

Mais diſtinguons, 1°. l'opinion d'avec la vérité hiſtorique ; 2°. les faits compris dans le tiſſu du Poëme d'avec les faits ſuppoſés au-dehors. „ Je ne craindrai pas „ d'avancer (dit Corneille, a propos du ſacrifice qu'a fait Léontine en livrant ſon fils à la mort), " que le ſujet d'une belle „ Tragédie doit n'être pas vraiſembla- „ ble „. Et il ſe fonde ſur le précepte „ d'Ariſtote, de ne pas prendre pour „ ſujet un ennemi qui tue ſon ennemi, „ mais un pere qui tue ſon fils, une „ femme ſon mari, un frere ſa ſœur, „ *&c.* ce qui n'étant jamais vraiſembla- „ ble (ajoûte Corneille) doit avoir l'au- „ torité de l'hiſtoire ou de l'opinion „ commune.

J'ai fait mes preuves de reſpect pour ce grand homme ; j'oſe ici ſans détour n'être pas de ſon ſentiment.

L'opinion commune tient lieu de vrai-

ſemblance dans les faits ſuppoſés au-dehors, j'en conviens ; mais il n'en eſt pas de même du témoignage de l'Hiſtoire, à-moins que les faits qu'elle atteſte ne ſoient vulgairement connus, ce qui rentre dans la claſſe des vérités d'opinion. Je ſuis loin de pénſer que les ſujets propoſés par Ariſtote ſoient tous dénués de vraiſemblance : il eſt très-ſimple & très-naturel qu'un fils tue ſon pere, comme Œdipe, ſans le connoître, ou qu'une mere ſoit prête à immoler ſon fils, comme Mérope, en croyant le vanger ; & quand ces faits n'auroient en eux-mêmes aucune apparence de vérité, pris dans les familles les plus illuſtres de la Grèce, ils avoient ſans doute pour eux la célébrité, l'opinion publique. Mais en voyant ſur le théâtre les ſujets de Polieucte, de Rodogune, & d'Héraclius, perſonne ne ſait, ni veut ſavoir, ce qui en eſt pris dans l'Hiſtoire ; elle eſt donc comme un témoin muet. En vain Baronius fait mention du ſacrifice de Léontine ; on ne lit point Baronius, & ſon témoignage n'eût ſervi de rien ſi l'action de Léontine n'avoit pas eu ſa vraiſemblance en elle-même, c'eſt-à-dire, un juſte rap-

port avec l'idée que nous avons de ce que peut une femme auſſi ferme, auſſi courageuſe, dévouée à ſon Empereur.

Je dis plus : de quelque manière que les faits ſoient fondés, rien ne les diſpenſe d'être vraiſemblables, dès qu'ils ſont employés dans l'intérieur de l'action. Il n'y a que les faits ſuppoſés au-dehors, *extra fabulam*, auxquels l'opinion commune tienne lieu de vraiſemblance. Quant à ce qui ſe paſſe dans les cours du Poéme, & comme ſous nos yeux, nous n'y ajoutons foi qu'autant que nous le voyons arriver comme dans la Nature ; c'eſt-à-dire, ſelon l'idée que nous avons des moyens qu'elle employe, & de l'ordre qu'elle ſuit. *Res autem ipſæ ita deducendæ diſponendæque ſunt ut quam proxime accedant ad veritatem.* Scalig.

Cependant la chaîne des cauſes & des effets n'eſt pas ſi conſtamment viſible, & le cercle des facultés de la Nature n'eſt pas ſi marqué, que le vrai connu ſoit la limite du vrai poſſible ; & c'eſt par une extenſion de nos idées que la Poëſie s'éléve du familier au merveilleux.

Dans la Nature tout eſt ſimple & facile

pour elle, & tout eſt merveilleux pour nous. Un homme ſenſé ne peut réfléchir ſans étonnement, ni à ce qui lui vient du dehors, ni à ce qui ſe paſſe au-dedans de lui-même. L'organiſation d'un brin d'herbe eſt auſſi prodigieuſe que la formation du ſoleil; le mouvement qui paſſe d'un grain de ſable à l'autre, eſt auſſi myſtérieux que la propagation de la lumière, & que l'harmonie des ſphères céleſtes, mais l'habitude nous rend l'incompréhenſible même ſi familier, qu'à la fin il nous paroit commun. » Au bout d'un an le monde a joué ſon jeu, il n'y fait plus rien que » de recommencer »: Voilà *du moins* ce qui nous en ſemble: nous croyons retrouver tous les ans le même tableau, & les variétés infinies qu'il étale y ſont deſtribuées avec une harmonie ſi conſtante, une ſi parfaite unité de deſſein, que la Nature s'y fait voir toûjours ſemblable à elle-même.

Montaigne.

Mais ſi la Nature, s'éloignant de ſes ſentiers battus, produit un compoſé moral ou phyſique aſſez étrange, pour nous perſuader qu'elle y a mis une expreſſe intention de ſe ſurpaſſer elle même, ou de ne

pas ſe reſſembler ; ce procédé, dont les moyens nous ſont inconnus, nous étonne, & devient un prodige à nos yeux. Voilà donc dans la Nature même une ſorte de merveilleux, connu ſous le nom de *prodiges*.

Si la feinte paſſe les moyens & les facultés que nous attribuons à la nature ; ſi elle employe d'autres reſſorts, d'autres mobiles que les ſiens ; ſi au-lieu de la chaîne qui lie les évènemens & de la loi qui les diſpoſe, elle établit des intelligences pour y préſider, & des cauſes libres pour les produire ; ce nouvel ordre de choſes nous étonne encore davantage, & c'eſt ici le merveilleux ſurnaturel & par excellence.

Je diſtinguerai donc deux ſortes de merveilleux, l'un en-deçà, l'autre au-delà des limites de la Nature.

Nous regardons comme un prodige, ou comme une merveille de la Nature, tout ce qui porte la marque d'une application particuliére qu'elle a miſe à le former. Cette idée attire toute l'attention de l'ame par la ſurpriſe & l'étonnement. Mais pour nous faire imaginer la Nature en-

pliquée à marquer un prodige, il faut d'abord que l'objet en soit digne à nos yeux, par l'importance que nous y attatachons ; & de plus, que les moyens que la nature a mis en œuvre, nous soient inconnus ou cachés, comme les cordes d'une machine. Dès que nous les appercevons, l'illusion se dissipe, & au-lieu d'un spectacle étonnant, ce n'est plus qu'un fait ordinaire.

La Nature, aux yeux de la raison, n'est jamais plus étonnante que dans les petits objets : *In arctum coacta rerum naturæ majestas*, je le sais, mais ce n'est point à la raison que s'adresse la *Poésie*, c'est à l'imagination. Or celle-ci ne peut se figurer la Nature sérieusement appliquée à produire un papillon. Aristote l'a dit : la beauté sensible n'est pas dans les petites choses. Elle consiste dans une composition régulière & harmonieuse, qui pour se développer aux yeux, exige une certaine étendue : or l'imagination se décide sur le témoignage des sens ; ce qu'ils n'apperçoivent qu'en petit ne sauroit donc lui paroître digne d'occuper la Nature. Les plus grands génies ont pensé

Pline l'ancien.

quelquefois à cet égard comme le vulgaire : *Magna dii curant ; parva negligunt* (dit Cicéron), & il en donne pour raiſon l'exemple des Rois : *Nec in regnis quidem Reges omnia minima curant*, „ Comme ſi „ à ce Roi là (dit Montagne) c'étoit „ plus & moins de remuer un Empire „ ou la feuille d'un arbre, & ſi ſa pro- „ vidence s'exerçoit autrement, incli- „ nant l'évènement d'une bataille, que „ le ſalut d'une puce „. Il reſulte cependant de cette façon de concevoir, commune au plus grand nombre, que le merveilleux dans les petites choſes doit être renvoyé aux Contes des Fées, & que ſi la Poéſie en fait uſage, ce ne doit être qu'en badinant.

Quant aux moyens que la Nature employe pour opérer un prodige, s'ils ſont connus, il faut les déguiſer, en éloigner l'idée, & par des circonſtances nouvelles, nous dérober la liaiſon de la cauſe avec les effets.

La comète qui parut à la mort de Jules-Céſar, fut un prodige pour Rome. Si ſa révolution eût été calculée & ſon ellypſe décrite, ce n'eût été qu'une pla-

nette comme une autre, qui eût ſuivi le branle commun ; mais qu'eût fait le Poéte alors ? Il eût donné à la chevelure de cette comète une forme étrange, un immenſe volume ; & dans ſes feux redoublés à l'approche de la terre, il eût marqué l'intention de la Nature d'épouvanter les Romains.

M. de Mairan. L'aurore boréale a pu donner autrefois, comme l'obſerve un Philoſophe célébre, l'idée de l'aſſemblée des Dieux ſur l'Olimpe. Aujourd'hui, *qu'elle eſt* au nombre des phénomènes les plus communs, elle attire à peine *les* regards du peuple ; mais qu'un Poéte sût aggrandir l'image de ces lances de feu, que ſemble darder une inviſible main, des bords de l'horiſon juſqu'au milieu du ciel, & appliquer ce phénomène à quelque événement terrible ; il reprendroit, même à nos yeux, le caractère effrayant de prodige.

Il eſt tout ſimple que dans les ardeurs de l'été une petite rivière ſe déborde, enflée par un orage, & tariſſe le lendemain. Homère rapproche ces deux circonſtances : au-lieu de l'orage c'eſt le

Xanthe lui-même qui s'irrite & qui enfle ſes eaux; au-lieu des chaleurs de l'été, c'eſt Vulcain qui fait conſumer les eaux par les flammes.

Lucain en décrivant les ſignes redoutables qui annoncent la guerre civile: „ L'Æthna (dit-il) vomit ſes feux, mais „ ſans les lancer dans les airs: il inclina „ ſa cime béante, & répandit les flots „ d'un bitume enflammé du côté de l'I- „ talie „.

Dans la Jéruſalem du Taſſe, les nuages qui verſent la pluie dans le camp de Godefroi, ne ſe ſont pas élevés de la terre, ils viennent des reſervoirs céleſtes:

Ecco ſubite nubi, e non da terra
Già per virtù del ſole in alto aſceſe:
Ma ſol dal ciel, che tutte apre e diſſerra
Le porte ſue, veloci in giù diſceſe.

voilà ce que j'appelle donner à un événement familier le caractère du merveilleux.

Du-reſte, on ne doit pas craindre que la réflexion nous raméne aux cauſes phyſiques, & détruiſe l'illuſion. Nous aimons à être ſéduits, & s'il le falloit „

nous aiderons le Poéte à nous ſéduire. On voit dans l'Inde, quand la lune s'éclipſe, les peuples proſternés de bonne foi, conjurer le grand ſerpent, qui l'a dévorée, de la leur rendre; tandis que les Aſtronomes du pays calculent le tems qu'elle employe à traverſer l'ombre de la terre. Le grand nombre eſt peuple par-tout, & les Poétes peuvent compter ſur cet amour du merveilleux qui en impoſe à la raiſon même.

Voyons à préſent quels ſont *les objets* qui dans la Nature ſont mis au rang des prodiges. Le premier, c'eſt la perfection; & plus l'objet eſt compoſé, plus le ſoin qu'a pris la Nature de le rendre accompli nous frappe & nous étonne (*a*).

Si l'intention du Poéte eſt de nous préſenter la Nature avec tous ſes charmes & dans toute ſa beauté poſſible, l'emploi de la fiction eſt de corriger, d'embellir ſon modéle; & c'eſt alors que

(*a*) *Nihil uſquam ſimplex & incompoſitum inveniat, quod delectet & ſenſus mulceat. Tollas compoſitionem & partium varietatem, tollas pulchritudinem.* (Iſaac Voſſius.)

l'excellence de l'art consiste dans le choix de la belle Nature. *La Poesia investigatrice e quasi vaghegiatrice della bellezza.* Le Tasse. Dans le moral ce qui est le plus digne d'admiration & d'amour, un Burrhus, un Mornai, un Télémaque, une Zaïre, une Cornélie; dans le physique, ce qui peut nous causer l'émotion du plaisir la plus pure & la plus sensible, une vie délicieuse comme celle de l'âge d'or, des lieux enchantés comme Éden, ou comme les îles Fortunées, sur-tout l'image de ce que nous appellons par excellence *la beauté*, une taille élégante & correcte, la douceur, la vivacité, la sensibilité, la noblesse, toutes les graces réunies dans les traits du visage, dans la forme & les mouvemens du corps d'une Vénus ou d'un Apollon, Héléne au milieu des vieillards Troyens, Achille au sortir de la cour de Scyros, voilà le merveilleux de la beauté dans le physique. Le soin du Poéte alors est de rassembler les plus belles parties dont un composé naturel soit susceptible, pour en former un tout régulier, & de disposer les choses comme la Nature les

eût disposées, si elle n'avoit eu pour objet que de nous donner un spectacle enchanteur. La méthode en est la même dans tous les Arts d'agrément. En Peinture, les Vierges de Raphaël, les Hercules du Guide; en Sculpture, la Vénus pudique & l'Apollon du Vatican, n'avoient point de modéle individuel? qu'ont fait les Artistes? Ils ont recueilli les beautés éparses des modéles existans, & en ont composé un tout plus parfait que la Nature même. Ce choix tient au principe de la Poësie, au rapport des objets avec nos organes; & le Poëte qui le saisit avec les plus de justesse, de delicatesse & de vivacité, excelle dans l'art d'embellir la Nature.

La beauté poëtique est donc quelquefois la même que la beauté naturelle? Oui, toutes les fois que la Poësie veut nous causer les douces émotions de l'amour & de la joie, le plaisir pur de nous voir entourés d'êtres formés à souhait pour nous. On a prétendu que ce genre de fiction n'avoit point de règle, par la raison que l'idée du beau, soit en morale, soit en physique, n'étoit ni ab-

ſolue ni invariable. Quoi qu'il en ſoit de la beauté phyſique, ſur laquelle du-moins les nations cultivées ſont d'accord depuis trois mille ans, la beauté morale eſt la même chez tous les peuples de la terre. Les Européens ont trouvé une égale vénération pour la juſtice, la généroſité, la clémence chez les Sauvages du Nouveau-Monde que chez les peuples les plus cultivés, les plus vertueux de ce continent. Le mot du Cacique Guatimoſin : " Et moi ſuis-je ſur „ un lit de roſes „ ? auroit été beau dans l'ancienne Rome ; & la réponſe de l'un des proſcrits de Néron au Licteur : *Utinam tu tam fortiter ferias* ! auroit été admirée dans la cour de Monteſuma.

Dans Sadi, Poéte Perſan, un ſage fait cette prière : « Grand Dieu ! ayez pi» tié des méchans, car vous avez tout » fait pour les bons lorſque vous les avez » fait bons. » Socrate n'auroit pas mieux dit.

Le ſentiment du beau moral eſt donc univerſel & unanime : la Nature en a gravé le modéle au fond de nos ames ; mais l'idée en eſt difficile à remplir. Il

n'y a point de tableaux parfait dans la diſpoſition naturelle des choſes : la Nature, dans ſes opérations, ne ſonge à rien moins qu'à nous plaire, & l'on doit s'attendre à trouver dans le moral autant & plus d'incorruptions que dans le phyſique. La clémence d'Auguſte envers Cinna eſt dégradée par le conſeil de Livie ; la gloire du conquérant du Mexique eſt ternie par une lâche trahiſon ; l'Hiſtoire a peu de caractères dans leſquels la Poéſie ne ſoit obligée de diſſimuler & de corriger quelque choſe : c'eſt comme une ſtatue de bronze qui ſort raboteuſe du moule, & qui demande encore le ciſeau. Mais qu'on prenne garde en la poliſſant de ne pas affoiblir les traits. Il eſt arrivé bien ſouvent de détruire l'homme en faiſant le héros.

Quel eſt donc le guide du Poéte dans ce genre de fiction ? Je l'ai dit, le ſentiment du beau moral que la Nature a mis dans nos ames. Il a pu recevoir quelque altération de l'habitude & du préjugé ; mais l'une & l'autre cedent aiſément au goût naturel qui n'eſt qu'aſſoupi, & que l'impreſſion du beau reveille.

veille. Faites lire à l'homme le plus ébloui de l'éclat de ſa naiſſance le diſcours de Marius ſur l'obſcurité de la ſienne : vous verrez combien le préjugé tient peu contre la vérité de ſentiment. Quel eſt l'homme opulent, s'il n'eſt pas ſtupide, qui n'admire Fabricius faiſant cuire ſes légumes & recevant ſous un humble toît les Ambaſſadeurs de Pyrrhus ? Quel eſt le lâche voluptueux qui n'eſt pas ſaiſi d'un ſaint reſpect en voyant Regulus retourner à Carthage ? Ce qui peut ſe mêler d'opinion & d'abitude dans nos idées ſur le beau moral, ne tire donc pas à conſéquence & ne doit ſe compter pour rien.

Mais plus l'idée & le ſentiment de la belle Nature ſont déterminés & unanimes, moins le choix en eſt arbitraire ; & c'eſt là ce qui rend ſi gliſſante la carrière du génie qui s'éleve au parfait, ſur-tout dans le moral. Le goût & la raiſon me ſemblent plus éclairés dans cette partie, & plus difficiles que jamais. Je ne parle point de cette théorie ſubtile, qui recherche, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, juſqu'aux fibres les plus

déliées de l'ame ; je parle de ces idées grandes & juſtes qui embraſſent le ſyſtême des paſſions, des vices & des vertus dans leurs rapports les plus éloignés. Jamais le coloris, le deſſein, les nuances du caractère n'ont eu des juges plus clairvoyans ; jamais par conſéquent le Poéte n'a eu beſoin de plus de lumières pour exceller dans la fiction morale en beau. Si Homère venoit aujourd'hui, il ſeroit mal reçu à nous peindre un ſage comme Neſtor ; auſſi ne le prendroit-il pas de même. Le héros qui diroit à ſon fils : *Diſce puer virtutem ex me*, ſeroit obligé d'être plus modeſte, plus intrepide, plus généreux, plus fidéle à la foi des ſermens, que le héros de l'Ænéïde.

A l'égard de la beauté phyſique qui eſt l'objet capital de la Peinture & de la Sculpture, elle exerce peu les talens du Poéte : il l'indique, il ne la peint jamais, & en l'indiquant il fait plus que la peindre. Dans un tableau, dans une ſtatue, on ne voit guère ce que l'Artiſte y a mis ; dans une peinture poétique chacun voit ce qu'il imagine : c'eſt le ſpectateur qui,

d'après quelques touches du Poéte, ſe peint lui-même l'objet indiqué. Réuniſſez tous les Peintres célèbres, & demandez leur de copier Hélène d'après Homère, Armide d'après le Taſſe, Eve d'après Miloon, Corine & Délie d'après Ovide & Tibule, l'Eſclave d'Anacréon d'après le portrait détaillé qu'en a fait ce Poéte voluptueux : toutes ces copies auront quelque choſe d'analogue entre elles ; mais de mille il n'y en aura pas deux qui ſe reſſemblent, au point de faire deviner que l'original eſt le même. Chacun ſe fait une Eve, une Armide, une Hélène, & c'eſt un des charmes de la Poéſie de nous laiſſer le plaiſir de créer.

Inceſſu patuit Dea,

me dit Virgile. C'eſt à moi à me peindre Venus.

Stat ſonipes, ac frena ferox ſpumantia mandit.

C'eſt à moi à tirer de-là l'image d'un courſier ſuperbe.

Mille trahens varios adverſo ſole colores.

Ne croit-on pas voir l'arc-en-ciel ?

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori;
Hic nemus, hic ipso tecum consumerer ævo.

Il n'en faut pas davantage pour se repréſenter un paſſage délicieux.

Le Taſſe parle en maître ſur l'art de peindre en poéſie avec plus ou moins de détail, ſelon le plus ou le moins de gravité du ſtyle, en quoi il compare Virgile & Pétrarque.

Dederatque comas diffundere ventis,

dit Virgile en parlant de Venus déguiſée en chaſſereſſe. Pétrarque dit la même choſe, mais d'un ſtyle peu fleuri.

Erano i capei d'oro à l'aura ſparſi,
Ch'in mille dolci nodi gli avolgea.

Ambroſiæque comæ divinum vertice odorem,
Spiravere, (Virgile.)

E tuto il ciel, cantando il ſuo bel nome,
Sparſer di roſe i pargoletti amori. (Petrarq.)

E luno, e l'altro conobbe il convenevole nella ſua Poeſia. Perche Virgilio ſupero tutti Poete heroici di gravita, il Petrarca tutti antichi lirici di vaghezza. (Le Taſſe.)

Le Poéte ne peut ni ne doit finir la

peinture de la beauté phyſique : il ne le peut manque de moyens pour en exprimer tous les traits avec la correction, la délicateſſe que la Nature y a miſe, & pour les accorder avec cette harmonie, cette liaiſon, cette unité d'où dépend l'effet de l'enſemble ; il ne le doit pas, en eût-il les moyens, par la raiſon que plus il détaille ſon objet, plus il aſſujettit notre imagination à la ſienne. Or, quelle eſt l'intention du Poéte ? Que chacun de nous ſe peigne vivement ce qu'il lui préſente. Le ſoin qui doit l'occuper eſt donc de nous mettre ſur la voie, & il n'a beſoin pour cela que de quelques traits vivemens touchés.

Belle ſans ornement, dans le ſimple appareil
D'une beaute qu'on vient d'arracher au ſommeil.

Qui de nous à ces mots ne voit pas Junie comme Néron vient de la voir ? Mais il faut que ces traits qui nous indique le tableau que nous avons à nous peindre, ſoient tels que nous n'ayons aucune peine à remplir les milieux. L'art du Poéte conſiſte alors à marquer ce

qui ne tombe pas ſous les ſens du commun des hommes, ou ce qu'ils ne ſaiſiſſent pas d'eux-mêmes avec aſſez de délicateſſe ou de force ; & à paſſer ſous ſilence ce qu'il eſt facile d'imaginer.

Une idée inſéparable de celle du beau moral & phyſique, eſt celle de la liberté. Tout ce qui ſent l'eſclavage, même dans les choſes inanimées, a je ne ſai quoi de triſte & de bas. La mode, l'opinion, l'habitude ont beau vouloir altérer en nous ce ſentiment inné, ce goût dominant de l'indépendance ; la Nature à nos yeux n'a ſa grandeur, ſa majeſté qu'autant qu'elle eſt libre ou qu'elle ſemble l'être. Recueillez les voix ſur la comparaiſon d'un parc magnifique & d'une belle forêt. L'un eſt la priſon du luxe, de la moleſſe & de l'ennui : l'autre eſt l'aſyle de la méditation vagabonde, de la douce rêverie & du ſublime enthouſiaſme. En voyant les eaux captives baigner ſervilement les marbres de Verſailles, & les eaux bondiſſantes de Vaucluſe ſe précipiter à travers les rochers, on dit également *cela eſt beau*. Mais on le dit des efforts de l'Art, & on le ſent

des jeux de la Nature : auſſi l'Art qui l'aſſujettit, fait-il l'impoſſible pour nous cacher les entraves qu'il lui donne ; & dans la Nature, livrée à elle-même, le Peintre & le Poéte ſe gardent bien d'imiter les accidens ou l'on peut déceler quelques traces de ſervitude. Il s'enſuit que le ſentiment du beau ſuppoſe de l'élévation dans l'ame, & qu'un naturel ſervile eſt incapable de rien produire de noble & de grand.

Après le prodige de la beauté, le plus digne objet des ſoins de la Nature, vient celui de l'exagération des forces, des grandeurs, des facultés de l'être phyſique. Ce ſont des héros d'une taille prodigieuſe, des animeaux d'une grandeur énorme, des arbres dont les racines touchent aux enfers, & dont les branches percent les nues. Mais cela tient au merveilleux ſurnaturel dont je vais m'occcuper tout-à-l'heure.

Une ſorte de prodige dont la Poéſie tire plus d'avantage, c'eſt la rencontre & le concours de certaines circonſtances que le mouvement naturel des choſes ſemble n'avoir dû jamais combi-

ner ainſi, à-moins d'une expreſſe intention de la cauſe qui les arrange. On annonce à Mérope la mort de ſon fils, on lui amène l'aſſaſſin; & l'aſſaſſin eſt ce fils qu'elle pleure. Œdipe cherche à découvrir le meurtrier de Laïus; il reconnoît que c'eſt lui-même, & qu'en fuiant le ſort qu'il lui a été prédit, il a tué ſon pere & épouſé ſa mere Oreſte eſt conduit à l'autel de Diane pour y être immolé; & la Prêtreſſe qui va l'égorger ſe trouve ſa ſœur Iphigénie. Voilà de ces coups de la deſtinée ſi éloignés de l'ordre des choſes, qu'ils ſemblent tous prémédités.

Tout ce qui eſt poſſible n'eſt pas vraiſemblable; & lorſque la combinaiſon des évènemens, ou dans le jeu des paſſions nous appercevons une ſingularité trop étudiée, le Poéte nous devient ſuſpect: l'illuſion ceſſe avec la confiance. En cela péche dans Inés l'affectation de donner pour juges à Dom Pedre deux hommes, dont l'un doit le haïr & l'abſout, l'autre doit l'aimer & le condamne. Cette antithèſe inutile eſt évidemment combinée à plaiſir. L'unique moyen pour

perſuader, eſt de paroître de bonne foi. Or, plus la rencontre des incidens eſt étrange, plus en la comparant avec la ſuite naturelle des choſes, nous ſommes enclins à douter de la bonne foi du témoin : auſſi cette eſpèce de fable exige-t-elle beaucoup de reſerve & de précaution.

La première règle eſt que chacun des incidens ſoit ſimple & naturellement amené ; la ſeconde ; qu'ils ſoient en petit nombre : par-là le merveilleux de leur combinaiſon ſe rapproche de la Nature. Prenons pour exemple la fable du Cid. Rodrigue eſt obligé de réparer, par la mort du pere de ſa maîtreſſe, l'affront du ſoufflet qu'a reçu le ſien. Il n'eſt pas poſſible d'imaginer dans nos mœurs une ſituation plus cruelle, & le ſort pour accabler deux amans ſemble avoir exprès combiné cette oppoſition des intérêts les plus ſenſibles & des dévoirs les plus ſacrés. Voyons cependant d'où naiſſent ces combats de l'amour & de la nature : d'une diſpute élevée entre deux courtiſans, ſur une marque d'honneur, accordé à l'un préférablement à l'autre. Rien de plus

ſimple ni de plus familier. Le ſpectateur voit naître la querelle, il la voit s'animer, s'aigrir, ſe terminer par cette inſulte qui ne ſe lave que dans le ſang; & ſans avoir ſoupçonné l'artifice du Poéte, il ſe trouve engagé avec les perſonnages qu'il aime, dans un abîme de malheurs. Il en eſt ainſi de tous les ſujets bien conſtitués: chaque incident vient s'y placer comme de lui-même dans l'ordre le plus naturel; & lorſqu'on les voit réunis, on eſt confondu de l'eſpèce de merveilleux qui réſulte de leur enſemble.

Toutefois ſi ces incidens étoient trop accumulés, chacun d'eux fut-il amené naturellement, leur concours paſſeroit la croyance. C'eſt ce qu'il faut éviter avec ſoin dans la compoſition d'une Fable, & il me ſemble qu'on s'éloigne de plus en plus de cette règle, en multipliant ſur la ſcène des incidens mal enchaînés. Nous examinerons ceci de plus près en parlant de la Tragédie. Paſſons au merveilleux de la première claſſe.

Le merveilleux hors de la Nature n'eſt qu'une extention de ſes forces & de ſes loix.

En ſuivant le fils des idées qui nous viennent, ou de l'expérience intime de nous-mêmes, ou du dehors, par la voie des ſens, nous nous en ſommes fait de nouvelles ; & celles-ci rangées ſur le même plan, auroient dû garder les mêmes rapports. Mais l'opinion populaire & l'imagination poëtique n'ayant pas toûjours conſulté la raiſon, le ſyſtéme des poſſibles, qu'elles ont comme réaliſés, n'eſt rien moins que ſoumis à l'ordre, & celui qui l'employe a beſoin de beaucoup d'adreſſe & de ménagement. Nous ne concevons rien qui ſe contraire ; & d'un ſyſtème qui implique en lui-même, l'enſemble ne peut jamais s'arranger, s'établir dans notre opinion. Mais la poëſie a la reſſource de ne prendre des fables reçues que des parties détachés & compatibles entre elles, quoique ſouvent peu d'accord avec le ſyſtéme total. J'ai dit que les choſes d'opinion commune ſe paſſoient de vraiſemblance tant qu'on ne faiſoit que les ſuppoſer hors de la fable ; mais on doit ſe ſouvenir que ſi le Poéte les employe au-dedans, il eſt obligé d'y obſerver

les mêmes rapports que dans l'ordre des choſes réelles. Il ſeroit inutile d'alléguer le peu d'harmonie qu'on a mis, par exemple, dans le ſyſtéme de la Mithologie : c'eſt au Poëte à n'employer du ſyſtéme qu'il adopte que ce qui, dans ſon enſemble, a le caractère du vrai.

Le merveilleux ſurnaturel eſt tantôt l'image directe & ſimple, tantôt le voile ſymbolique & tranſparent de la vérité. Dans le premier cas, c'eſt la pure fiction; dans le ſecond, c'eſt l'allégorie; mais ce n'eſt jamais que l'imitation exagérée de la Nature. Voyons quelle en eſt l'origine & quel en doit être *l'emploi*?

La Philoſophie eſt la mere du merveilleux; & la contemplation de la Nature lui en a donné la premiére idée. Elle voyoit autour d'elle une multitude de prodiges, ſans autre cauſe que le mouvement, qui lui-même avoit une cauſe. Elle dit donc : Il doit y avoir au-delà & au-deſſus de ce que je vois, un principe de force & d'intelligence. Ce fut l'idée primitive & génératrice du merveilleux. La cauſe unique & univerſelle, agiſſant par une loi ſimple, étoit pour

le peuple, & ſi l'on veut pour les ſages, une idée trop vaſte & trop peu ſenſible ; on la diviſa en une multitude d'idées particuliéres, dont l'imagination, qui veut tout ſe peindre, fit autant d'agens compoſés comme nous : de-là les dieux, les démons, les génies.

Il fut facile de leur donner des ſens plus parfaits que les nôtres, des corps plus agiles, plus forts & plus grands ; & juſques-là le merveilleux n'étant qu'une augmentation de maſſe, de force & de vîteſſe, l'eſprit le plus foible put renchérir aiſément ſur le génie le plus hardi. La ſeule régle gênante dans cette imitation exagérée de la Nature, eſt la régle des proportions ; encore n'eſt-il pas mal-aiſé de l'obſerver dans le phyſique. Dès qu'on a franchi les bornes de nos perceptions, il n'en coûte rien d'élever le trône de Jupiter, d'appeſantir le trident de Neptune, de donner aux courſiers du Soleil, à ceux de Mars & de Minerve la vîteſſe de la penſée. Le Pere Bouhours obſerve que lorſque dans Homère Poliphème arrache le ſommet d'une montagne, l'on ne trouve

point ſon action trop étrange, parce que le Poéte a eu ſoin d'y proportionner la taille & la force de ce géant. De même lorſque Jupiter ébranle l'Olimpe d'un mouvement de ſes ſourcils, & que le dieu des mers frappant la terre, fait craindre à celui des enfers que la lumiére des cieux ne pénétre dans les royaumes ſombres ; ces actions, meſurées ſur l'échelle de la fiction, ſe trouvent dans l'ordre de la Nature, par la juſteſſe de leurs rapports. Voilà, dit-on, de grandes idées ; Oui, mais c'eſt une grandeur géométrique, à laquelle avec de la matiére du mouvement & de l'eſpace, on ajoûte tant que l'on veut.

Le mérite de l'exagération, en faiſant des hommes plus grands & plus forts que nature, auroit été de proportionner des ames à ces corps ; mais c'eſt à quoi Homère & preſque tous ceux qui l'ont ſuivi ont échoué. Je ne connois que le Satan du Taſſe & de Milton dont l'ame & le corps ſoient faits l'un pour l'autre. Et comment obſerver dans ces compoſés ſurnaturels la gradation des eſſences ? Il eſt bien aiſé à l'homme d'ima-

giner des corps plus étendus, moins foibles, moins fragiles que le ſien : la Nature lui en fournit les matériaux & les modéles ; encore lui eſt-il échappé bien des abſurdités, même dans le merveilleux phyſique ; mais combien plus dans le moral ? L'homme (dit Montagne) „ ne peut être que ce qu'il eſt, ni imaginer que ſelon ſa portée „. Il a beau s'évertuer ; il ne connoît d'ame que la ſienne : il ne peut donner au coloſſe qu'il anime que ſes facultés, ſes ſentimens, ſes idées, ſes paſſions, ſes vices & ſes vertus, ou plûtôt celles de ces inclinations, de ces affections dont il a le germe. Voilà pourquoi l'Etre parfait, l'Etre par eſſence eſt incompréhenſible. Avec mes yeux je meſure le firmament ; avec ma penſée je ne meſure que ma penſée. Que j'eſſaye d'imaginer un Dieu, quelque effort que j'employe à lui donner une nature excellente, la ſageſſe, la ſenſibilité, l'élévation de ſon ame, ne ſeront jamais que le dernier degré de ſageſſe, de ſenſibilité d'élévation de la mienne. Je lui attribuerai des ſens que je n'ai pas, un ſens, par exemple,

pour entendre couler le tems, un ſens pour lire dans la penſée, un ſens pour prévoir l'avenir, parce qu'on ne m'oblige pas au détail du méchaniſme de ces nouveaux organes : je le douerai d'une intelligence à laquelle je ſuppoſerai vaguement que rien n'eſt caché, d'une force & d'une fécondité d'action, à laquelle il m'eſt bien aiſé de feindre que rien ne réſiſte : je l'exempterai des foibleſſes de ma nature, de la douleur & de la mort, parce que les idées privatives ſont comme la couleur noire qui n'a beſoin d'aucune clarté : mais s'il en faut venir à des idées poſitives, par exemple, le faire penſer ou ſentir, il ne ſera clairvoyant ou ſenſible, éloquent ou paſſionné qu'autant que je le ſuis moi-même. Un Ancien a dit d'Homère, il eſt le ſeul qui ait vû les dieux ou qui les ait fait voir ; mais de bonne foi, les a-t-il entendus ou fait entendre ? On a dit auſſi que Jupiter étoit deſcendu ſur la terre pour ſe faire voir à Phidias ou que Phidias étoit monté au ciel pour voir Jupiter. Cette hiberbole a ſa vérité : l'on conçoit comment l'Artiſte, par le caractère

majeſtueux qu'il avoit donné à ſa ſtatue, pouvoit avoir obtenu cet éloge ; mais le phyſique eſt tout pour le Statuaire, & n'eſt rien pour le Poéte, s'il n'eſt d'accord avec le moral. Cet accord, s'il étoit parfait, ſeroit la merveille du génie ; mais il eſt inutile d'y prétendre : l'homme n'a que des moyens humains : *La divinita non puo da lui eſſere imitata.* Le Taſſe.

Il faut même avouer, & je l'ai déjà fait entendre, que ſi par impoſſible il y avoit un génie capable d'élever les dieux audeſſus des hommes, il les peindroit pour lui ſeul. Si, par exemple, Homère eût rempli le vœu de Cicéron : *Humana ad deos tranſtulit, divina malem ad nos* le tableau de l'Iliade ſeroit ſublime, mais il manqueroit de ſpectateurs. Nous ne nous attachons aux êtres ſurnaturels que par les même liens qui les attachent à notre nature. Des dieux d'une ſageſſe inaltérable, d'une conſtante égalité, d'une impaſſibilité parfaite, nous toucheroient auſſi peu que des ſtatues de marbre. Il faut pour nous intéreſſer que Neptune s'irrite, que Vénus ſe plaigne, que Mars, Minerve, Junon ſe mêlent

de nos querelles & ſe paſſionnent comme nous. Il eſt donc impoſſible à tous égards d'imaginer des dieux qui ne ſoient pas hommes. Mais ce qui n'eſt pas impoſſible, c'eſt de leur donner plus d'élévation dans les ſentimens, plus de dignité dans le langage, que n'ont fait la plûpart des Poëtes. Ce que dit Satan au ſoleil dans le Poëme de Milton, ce que Neptune dit aux vents dans l'Æneïde, voilà les *modéles du* merveilleux. La bonne façon d'employer ces perſonnages, c'eſt de les faire agir beaucoup & parler peu. Le dramatique eſt leur écueil, auſſi les a-t-on preſque bannis de la Tragédie. Le merveilleux n'y eſt guére admis qu'en idée & hors de la fable ſeulement. Si quelquefois on y fait voir des ſpectres, ils ne diſent que quelques mots & diſparoiſſent à l'inſtant. Dans la Tragédie de Macbeth, après que ce ſcélérat a aſſaſſiné ſon Roi, un ſpectre ſe préſente & lui dit: *Tu ne dormiras plus.* Quoi de plus ſimple & de plus terrible?

La grande difficulté eſt d'employer avec décence un merveilleux, qu'il n'eſt

pas permis d'altérer comme celui de la religion. Il eſt abſurde & ſcandaleux de donner aux êtres ſurnaturels qu'on révère les vices de l'humanité. Si donc, par exemple, on introduit dans un Poëme les Anges, les Saints, les perſonnes divines, ce ne doit être qu'en paſſant & avec une extrême reſerve. On ne peut tirer de leur entremiſe aucune action paſſionnée. Le S. Michel de Raphaël eſt l'exemple de ce que je veux dire. Il terraſſe le dragon, mais avec un front inaltérable, & la ſérénité de ce viſage céleſte eſt l'image des mœurs qu'on doit ſuivre dans cette eſpèce de merveilleux. Auſſi dès que la ſcène du Poëme de Milton eſt dans le ciel, ſa fiction devient abſurde & ne fait plus d'illuſion. Des eſprits impaſſibles & purs ne peuvent avoir rien de pathétique. Le champ libre & vaſte de la fiction eſt donc la Mitologie, la Magie, la Féerie dont on peut ſe jouer à ſon gré.

J'ai dit que l'impoſſibilité d'expliquer naturellement les phénoménes phyſiques a réduit la Philoſophie à l'invention du merveilleux. On a fait de toutes les cau-

ſes ſecondes des intelligences actives, & plus ou moins puiſſantes, ſelon leurs grades & leurs emplois. Les élemens en ont été peuplés ; la lumiére, le feu, l'air & l'eau ; les vents, les orages, tous les méthéores ; les bois, les fleuves, les campagnes, les moiſſons, les fleurs & les fruits ont eu leurs divinités particuliéres. Au-lieu de chercher, par exemple, comment la foudre s'allumoit dans la nue, & d'où venoient les vagues d'air dont l'impulſion bouleverſe les flots, on a dit qu'il y avoit un dieu qui lançoit le tonnerre, un dieu qui déchaînoit les vents, un dieu qui ſoulevoit les mers. Cette Phyſique, peu ſatisfaiſante pour la raiſon, flattoit le peuple amoureux des prodiges ; auſſi fut-elle érigée en culte, & aprés avoir perdu ſon autorité, elle conſerve encore tous ſes charmes.

La Morale eut ſon merveilleux comme la Phyſique, & le ſeul dogme des peines & des récompenſes dans l'autre vie, donna naiſſance à une foule de nouvelles divinités. Il avoit déjà fallu conſtruire au-delà des limites de la Nature, un palais pour les dieux des vivans ; on aſſigna de

même un empire aux dieux des morts, & des demeures aux manes. Les dieux du ciel & les dieux des enfers n'étoient que des hommes plus grands que nature ; leur ſéjour ne pouvoit être auſſi qu'une image des lieux que nous habitons. On eut beau vouloir varier ; le ciel & l'enfer n'offrirent jamais que ce qu'on voyoit ſur la terre. L'Olimpe fut un palais radieux, le Tartare un cachot profond, l'Eliſée une campagne riante.

Largior hìc campos æther & lumine veſtit
Purpureo; ſolemque ſuum, ſua ſidera norunt.
(Æneid. L. 6.)

Le ciel fut embelli par une volupté pure & par une paix inaltérable. Des concerts, des feſtins (*a*), des amours, tout ce qui flatte les ſens de l'homme fut le partage des immortels. Le calme & l'innocence habiterent l'aſile des ombres heureuſes. Les ſupplices de toute eſpèce furent infli-

(*a*) Lorſque Platon veut nous peindre les plaiſirs céleſtes dont jouiſſent les ames, avant de tomber ici-bas dans les corps, elles ſuivent, dit-il, le char de Jupiter lorſqu'il ſe rend au banquet des Dieux, & ſur leur route ſont dreſſées des tables où l'ambroiſie & le nectar abondent.

gés aux manes criminels, mais avec peu d'équité, ce me ſemble, par les Poétes même les plus judicieux. La fiction n'en fut pas moins reçue & revérée ; & le Tartare fut l'effroi des méchans, comme l'Éliſée étoit l'eſpoir des juſtes.

Un avantage moins ſérieux que la Philoſophie tira de ce nouveau ſyſtème, fut de rendre ſenſibles les *idées* abſtraites, dont elle fit encore des légions de divinités. La Métaphyſique ſe jetta dans la fiction comme la Phyſique & comme la Morale. Les vices, les vertus, les paſſions humaines ne furent plus des notions vagues. La ſageſſe, la juſtice, la vérité, l'amitié, la paix, la concorde, tous ces biens & les maux oppoſés ; la beauté, cette collection de tant de traits & de nuances ; les graces, ces perceptions ſi délicates, ſi fugitives ; le tems même, cette abſtraction que l'eſprit ſe fatigue vainement à concevoir, & qu'il ne peut ſe réſoudre à ne pas comprendre ; toutes ces idées factices & compoſées de notions primitives, qu'on a tant de peine à réunir en une ſeule perception, tout cela, dis-je, fût perſonnifié. Un merveilleux

qui faiſoit tomber ſous les ſens, ce qui même eût échappé à l'intelligence la plus ſubtile, ne pouvoit manquer de ſaiſir, de captiver l'eſprit humain : on ne connut bien-tôt plus d'autres idées que ces images allégoriques. Toutes les affections de l'ame, preſque toutes ſes perceptions, prirent une forme ſenſible : l'homme fit des hommes de tout : diſtingua les idées métaphyſiques aux traits du viſage, & & chacune d'elles eut un ſymbole au-lieu d'une définition.

Mais pour réunir pluſieurs idées ſous une ſeule image, on fut ſouvent obligé de former des compoſés monſtrueux, à l'exemple de la Nature, dont les écarts furent pris pour modèles. On lui voyoit confondre quelquefois dans ſes productions les formes & les facultés des eſpèces différentes, & en imitant ce mêlange on rendoit ſenſible au premier coup-d'œil les rapports de pluſieurs idées : c'eſt du-moins ainſi que les ſavans ont expliqué ces peintres ſymboliques. Il eſt à préſumer en effet que les premiers hommes qui ont dompté les chevaux ont donné l'idée des Centaures, les hommes Sau-

vages *l'idée des Satires*, les Plongeurs *l'idée* des Tritons: *&c.* Comme allégorie, ce genre de fiction a donc ſa juſteſſe & ſa vraiſemblance. Il a auſſi ſes difficultés, & l'imagination n'y eſt point affranchie de la règle des proportions & de l'enſemble. Il a fallu que dans l'aſſemblage monſtrueux de deux eſpèces, chacune d'elles eût ſa beauté, ſa régularité ſpécifique, & formât de plus avec l'autre un tout que l'imagination peut réaliſer; ſans déranger *les loix du* mouvement & les procédés *de la Nature.* Il a fallu proportionner les mobiles aux maſſes & les ſupports aux fardeaux: que dans le Centaure les épaules de l'homme fuſſent en proportion avec la croupe du cheval; dans les Syrènes, le dos du poiſſon avec le buſte *de la* femme; dans le Sphnix, les aîles & les ſerres de l'aigle avec la tête de la femme & avec le corps du lion; mais cela regarde *la Sculpture* & la Peinture bien plus que la Poëſie. Comme celle-ci ne fait qu'indiquer les traits du compoſé phyſique, le ſoin de les lier, de les accorder l'intéreſſe moins.

Ce monſtre à voix humaine, aigle, femme & lion.

Voilà comme elle deſſine le Sphinx ; c'eſt au pinceau, c'eſt au ciſeau de former de ces traits détachés un tout harmonieux & d'accord avec lui-même.

Revenons au ſyſtême univerſel du merveilleux. On vient de voir toute la Philoſophie animée par la fiction, & l'Univers peuplé d'une multitude innombrable d'êtres, d'une nature analogue à celle de l'homme. Rien de plus favorable aux Arts, & ſur-tout à la Poéſie. La Mithologie ſous ce point de vûe eſt l'invention la plus ingénieuſe de l'eſprit humain.

Mais il eût fallu que le ſyſtême en fût compoſé par un ſeul homme, ou du moins ſur un plan ſuivi. Formé de pièces priſes çà & là, & que l'on n'a pas même eu ſoin d'ajuſter l'une & l'autre, il ne pouvoit manquer d'être rempli de diſparates & d'inconſéquences ; & cela n'a pas empêché qu'il n'ait fait les délices des peuples, & long-tems l'objet de leur adoration. *Quod finxere timent*, tant Lucret.

de raiſon eſt eſclave des ſens. Mais aujourd'hui que la Fable n'eſt plus qu'un jeu, nous lui paſſons, hors du Poëme, toutes ces irrégularités, pourvû qu'au dedans on nous les dérobe.

On a demandé s'il étoit permis dans le ſérieux de l'Epopée & de la Tragédie, d'employer un merveilleux auquel on ne croit plus. Cette queſtion qui a fait tant de bruit, eſt, ce me ſemble, facile à réſoudre.

J'ai diſtingué dans le merveilleux la fiction ſimple & l'allégorie. L'une embraſſe tous les êtres fantaſtiques qui ont pris la place des cauſes naturelles, & qui ſont venus à l'appui des vérités morales. Jupiter, Neptune, Pluton, ne ſont pas donnés pour des ſymboles, mais pour des perſonnages auſſi réels qu'Achille, Hector, & Priam; ils ne doivent donc être employés que dans les ſujets où ils ont leur vérité rélative aux lieux, aux tems, à l'opinion. Les tems fabuleux de l'Egypte, de la Grèce & de l'Italie ont la Mythologie pour hiſtoire. L'idée du Minotaure eſt liée avec celle de Minos; & lorſque vous voyez Philoctete, vous

n'êtes point ſupris d'entendre parler de l'apothéoſe d'Hercule comme d'un fait ſimple & connu. Les ſujets pris dans ces tems-là reçoivent donc la Mythologie ; mais il n'eſt pas permis de la tranſplanter ; & s'il s'agit de Thémiſtocle ou de Socrate, elle n'a plus lieu. Il en eſt de même des ſujets pris dans l'hiſtoire du *Latium* ; Ænée, Iule, Romulus lui-même eſt dans le ſyſtême du merveilleux ; après cette époque l'Hiſtoire eſt plus ſevère & n'admet que la vérité.

Ce que je dis de la Fable doit s'appliquer à la Magie : il n'y a que les ſujets pris dans les tems où l'on croyoit aux enchanteurs qui s'accomodent de ce ſyſtême. Il convenoit à la Jéruſalem délivrée ; il n'eût pas convenu à la Henriade. Lucain s'eſt conduit en homme conſommé, lorſqu'il a banni de ſon Poëme le merveilleux de la fable. Si l'on eût vû l'Olimpe diviſé entre Pompée & Céſar, comme entre les Grecs & les Troyens, cela n'eût fait aucune illuſion. Il ſeroit encore plus ridicule, aujourd'hui, de mettre en ſcène les dieux d'Homère dans les révolutions d'Angleterre ou de

Suède. Mais combien plus choquant eſt le mélange des deux ſyſtêmes, tel qu'on le voit dans la plûpart des Poétes Italiens? N'eſt-il pas inſenſé de faire prédire à Vénus par Jupiter la grandeur des Pontifes Romains, comme le Bolognetto l'a fait dans ſon Poëme? Les Peintres & les Sculpteurs ont imité les Poétes dans ces diſparates abſurdes. On voit dans la chapelle des Céleſtins à Paris, un beau Mauſolée fait par *Germain Pilon*, compoſé d'un groupe des trois *Graces*: *l'idée* de ce monument eſt ingénieuſe, mais il eſt déplacé. Il n'y a plus de merveilleux abſolu pour les ſujets modernes que celui de la religion, & je crois avoir fait ſentir combien l'uſage en eſt difficile.

Comme la féerie n'a jamais été reçue, elle ne peut jamais être ſérieuſement employée; mais elle aura lieu dans un Poëme badin. Il en eſt de même du merveilleux de l'apologue, dont je parlerai en ſon lieu. Toutefois il y a dans les mœurs & les actions des animaux des traits qui tiennent du prodige, & qui ne ſont pas indignes de la majeſté de l'Epopée. On en cite des exemples de

fidélité, de reconnoiſſance, d'amitié, qui ſont pour nous de touchantes leçons. Le chien d'Heſiode qui accuſe & convainc Ganitor d'avoir aſſaſſiné ſon maître ; celui qui découvre à Pyrrhus les meurtriers du ſien ; celui d'Alexandre, auquel on préſente un cerf pour le combattre, puis un ſanglier, puis un ours, & qui ne daigne pas quitter ſa place ; mais qui voyant paroître un lion, ſe lève pour l'attaquer, « montrant manifeſte-» ment (dit Montagne) qu'il déclaroit ce-» lui-là ſeul digne d'entrer en combat avec » lui ; » le lion, qui reconnoît dans l'arène l'eſclave Endrodus qui l'avoit guéri, ce lion, qui leche la main de ſon bienfaiteur, s'attache à lui, le ſuit dans Rome, & fait dire au peuple qui le couvre de fleurs, voilà le lion hôte de l'homme, voilà l'homme médecin du lion ; ce qu'on atteſte des éléphans ; ce qu'on a vû du lion de Chantilli ; ce que tout le monde fait de l'inſtinct belliqueux des chevaux ; enfin ce qui ſe paſſe ſous nos yeux dans le commerce de l'homme avec les animaux qui lui ſont ſoumis, donneroit lieu, ce me ſemble, au merveilleux le

plus ſenſible, ſi on l'employoit avec goût.

A l'égard de l'allégorie, comme elle n'eſt pas donnée pour une vérité abſolue & poſitive, mais pour le ſymbole & le voile de la vérité, ſi elle eſt claire, ingénieuſe & décente, elle eſt parfaite. Mais il faut avoir ſoin qu'elle ne tienne à aucun ſyſtème, ſi ce n'eſt à celui qu'on a pris. On peut par-tout diviniſer la paix, mais cette idée charmante qui en eſt le ſymbole (les colombes de Venus faiſant leur nid dans le caſque de Mars) ſeroit indécente dans un ſujet pieux. L'allégorie des paſſions, des vices, des vertus, *&c.* eſt reçue dans l'Epopée, quel que ſoit le tems & le lieu de l'action : elle eſt auſſi admiſe ſur la ſcène lyrique ; mais l'auſtérité de la Tragédie ne permet plus de l'y employer. Eſchyle introduit en perſonne la Force & la Néceſſité ; le théâtre François n'admet rien de ſemblable.

Mais ſoit en récit, ſoit en ſcene, l'allégorie ne doit être qu'accidentelle & paſſagère, & ſur-tout ne jamais prendre la place de la paſſion, à-moins que le Poéte, par des raiſons de bienſéance, ne ſoit obligé de jetter ce voile ſur ſes

peintures. L'Auteur de la Henriade a employé cet artifice ; mais Homère & Virgile ſe ſont bien gardé de faire des allégoriques que la colère d'Achille & de l'amour de Didon. Le mieux eſt de peindre la paſſion toute nue & par ſes effets, comme dans la Tragédie. Toutes les fois que la Nature eſt touchante & paſſionnée, le merveilleux eſt au moins ſuperflu. C'eſt dans le moment tranquille qu'on l'employe avec avantage. Il remue l'ame par la ſurpriſe ; & quoique ce ſoit le plus foible de tous les reſſorts du cœur humain, il nous eſt cher, par l'émotion qu'il nous cauſe.

Les règles de l'allégorie ſont les mêmes que celles de l'image. Il eſt inutile de les répéter. Quant aux modéles, je n'en connois pas de plus parfaits que l'épiſode de la molleſſe dans le Lutrin, & l'évocation de la haine dans l'Opéra d'Armide. Celle-ci ſur-tout eſt d'autant plus belle qu'en laiſſant d'un côté, à la vérité ſimple tout ce qu'elle a de pathétique, de l'autre, elle ſe ſaiſit d'une idée abſtraite qui nous ſeroit échappée, & dont elle fait un tableau

frappant. Je vais tâcher de me faire entendre. Armide aime Renauld & desire de le haïr. Ainsi dans l'ame d'Armide l'amour est en réalité, & la haine n'est qu'en idée. On ne parle point le langage d'une passion que l'on ne sent pas; le Poéte, au naturel, ne pouvoit donc exprimer vivement que l'amour d'Armide. Comment s'y est-il pris pour rendre sensible, actif & théâtral le sentiment qu'Armide n'a pas dans *le cœur* ? Il en a fait un personnage. Et quel *développement* eût jamais eu le relief de ce tableau, la chaleur & la véhémence de ce Dialogue?

LA HAINE.

Sors, sors du sein d'Armide, Amour, brise ta chaîne.

ARMIDE.

Arrête, arrête, affreuse Haine:
Laisse-moi sous les loix d'un si charmant vainqueur:
Laisse-moi: je renonce à ton secours horrible.
Non, non, n'acheve pas: non, il n'est pas possible.
De m'ôter mon amour sans m'arracher le cœur.

LA HAINE.

N'implores-tu mon aſſiſtance
Que pour mépriſer ma puiſſance ?
Tu me rappelleras, peut-être dès ce jour;
Et ton attente ſera vaine.
Je vais te quitter ſans retour.
Je ne puis te punir d'une plus rude peine,
Que de t'abandonner pour jamais à l'Amour.

Qu'ai-je donc entendu en diſant, qu'on ne doit point mettre l'allégorie à la place de la paſſion ? le voici. Je ſuppoſe qu'au lieu du tableau que je viens de rappeller, on vît ſur le théâtre Armide endormie, & l'amour & la haine perſonnifiés, ſe diſputant ſon cœur ; ce combat, purement allégorique, ſeroit froid. Mais la fiction de Quinault ne prend rien ſur la nature : la paſſion qui poſſede Armide eſt exprimée dans ſa vérité toute ſimple ; & le Poéte lui oppoſe, au moyen de l'allégorie, la paſſion qu'Armide n'a pas. Plus on réfléchit ſur la beauté de cette fable, plus on y trouve de génie & de goût.

Le mérite de l'allégorie eſt donc de rendre ſenſible & préſent ce qui ne le

roit pas, ou ce qui le ſeroit moins ſans elle ; & tout ce que j'ai dit en faveur des images, peut auſſi lui être appliqué. Ainſi, au-lieu de définir les vices qui aſſiégent la porte des enfers, M. de Voltaire les perſonnifie, & jamais leur caractère ne fut plus vivement ni plus fidélement exprimé.

Là git la ſombre Envie à l'œil timide & louche,
Verſant ſur des lauriers les *poiſons* de ſa bouche.
Le jour bleſſe ſes yeux dans l'ombre étincelans
Triſte amante des morts, elle hait les vivans.
Elle apperçoit Henri, ſe détourne & ſoupire.
Auprès d'elle eſt l'Orgueil qui ſe plaît & s'admire ;
La Foibleſſe, au teint pâle, aux regards abattus,
Tiran qui cède au crime & détruit les vertus ;
L'Ambition ſanglante, inquiette, égarée,
De trônes, de tombeaux, d'eſclaves entourée ;
La tendre Hypocriſie aux yeux pleins de douceur :
(Le ciel eſt dans ſes yeux l'enfer eſt dans ſon cœur)
Le faux Zéle étalant ſes barbares maximes ;
Et l'intérêt enfin, pere de tous les crimes.

Le grand art d'employer le merveilleux eſt de le mêler avec la nature, comme s'il ne faiſoit qu'un ſeul ordre de choſes, & comme s'ils n'avoient qu'un mouvement commun. Cet art d'engrener les roues de ces deux machines & d'en tirer une action combinée, eſt celui d'Homère au plus haut degré. On en voit l'exemple dans l'Iliade. L'édifice du Poëme eſt fondé ſur ce qu'il y a de plus naturel & de plus ſimple, l'amour de Crysès pour ſa fille. On l'a lui a enlevée, il la redemande, on la lui refuſe : elle eſt captive d'un Roi ſuperbe qui rebute ce pere affligé. Crysès, Prêtre d'Apollon, lui adreſſe ſes plaintes. Le dieu le protège & le venge. Il lance ſes fléches empoiſonnées dans le camp des Grecs. La contagion s'y répand, & Calcas annonce que le dieu ne s'appaiſera que l'orſqu'on aura réparé l'injure faite à ſon miniſtre. Achille eſt d'avis qu'on lui rende ſa fille ; Agamemnon, à qui elle eſt tombée en partage, conſent à la rendre, mais il exige une autre part au butin. Achille indigné lui reproche ſon avarice & ſon ingratitude. Agamemnon

pour le punir envoye prendre Briſeïs dans ſes tentes ; & de-là cette colére qui fut ſi fatale aux Grecs. La Nature n'auroit pas enchaîné les faits avec plus d'aiſance & de ſimplicité ; & c'eſt dans ce paſſage facile, dans cette intime liaiſon du familier & du merveilleux que conſiſte la vraiſemblance.

Plus le merveilleux s'éloigne de la vérité, plus il faut de ſageſſe & de goût pour le réconcilier avec elle : c'eſt où triomphe la Philoſophie ; & encore une fois, qu'on ne confonde pas l'eſprit métaphyſique avec l'eſprit philoſophique. Le premier veut voir les idées toutes nues ; le ſecond n'exige de la fiction que de les vétir décemment. L'une réduit tout à la préciſion rigoureuſe de l'analogie & de l'abſtraction ; l'autre n'aſſujettit les Arts qu'à leur vérité hypothétique : il ſe met à leur place, il donne dans leurs ſens, il ſe pénétre de leur objet, & n'examine leurs moyens que relativement à leurs vûes. S'ils franchiſſent les bornes de la Nature, il les franchit avec eux : ce n'eſt que dans l'extravagant & l'abſurde qu'il refuſe de les ſuivre. Il veut, pour parler

le langage d'un Philoſophe, (l'Abbé Terraſſon) que la fiction & le merveilleux " ſuivent le fil de la Nature „ ; c'eſt-à-dire, qu'ils aggrandiſſent les proportions ſans les altérer ; qu'ils augmentent les forces ſans déranger le méchaniſme ; qu'ils élèvent les ſentimens & qu'ils étendent les idées ſans en renverſer l'ordre, la progreſſion ni les rapports. L'uſage de l'eſprit philoſophique, dans la Poëſie & dans les beaux Arts, conſiſte à en bannir les diſparates, les contrariétés, les diſſonances ; à vouloir que les Peintres & les Poétes ne bâtiſſent pas en l'air des palais de marbre avec de voûtes maſſives, de lourdes colonnes, & des nuages pour baſe ; à vouloir que le char qui élève Hercule dans l'Olimpe, ne ſoit pas fait comme pour rouler ſur des rochers ou dans la boue ; que les démons, pour tenir leur conſeil, ne ſe donnent pas l'inutile peine de ſe bâtir un palais infernal ; qu'ils ne fondent pas du canon pour tirer ſur les Anges, *&c.* Et quand toutes ces abſurdités auront été bannies de la fiction, le génie & l'art n'auront rien perdu.

David. « Un double rang de mille millions » d'Anges forme le char de l'Éternel ». Voilà comme la raiſon ſévère aime à voir l'imitation s'aggrandir, & faire de l'imenſité le champ vaſte de nos idées.

CHAPITRE XI.

Des diverſes formes du Diſcours poëtique.

NOn-ſeulement la poëſie s'attache à peindre ce qu'elle exprime, mais elle imite encore le langage de celui qu'elle fait parler. Que ce ſoit le Poéte ou l'un de ſes perſonnages, cela eſt égal : dès qu'il a un caractère diſtinct, une ſituation décidée, il doit avoir une façon de penſer, de ſentir & de s'exprimer convenable au rôle qu'il joue lui-même ou qu'il fait jouer ; & c'eſt-là ſur-tout ce qui diſtingue les divers genres que je vais parcourir. Mais ce n'eſt qu'à propos de chacun d'eux en particulier que je puis tirer de cette imitation

perſonnelle les régles de convenance que le Poéte doit obſerver.

Je commence donc par les formes primitives que peut prendre le langage poëtique en général.

On peut réduire le diſcours au monologue & à la ſcène : monologue, toutes les fois que celui qui parle n'eſt cenſé avoir ni interlocuteurs, ni témoins : ſcène, toutes les fois qu'il eſt entendu ou qu'il eſt ſuppoſé l'être, ſoit qu'on l'écoute en ſilence, ou qu'on s'entretienne avec lui.

La parole eſt un acte ſi familier à l'homme, ſi fort lié par l'habitude avec la penſée & le ſentiment, elle donne tant de facilité, tant de netteté à la conception, par les ſignes qu'elle attache aux idées, que dans une méditation profonde, dans une vive émotion, il eſt tout naturel de ſe parler à ſoi-même. Je ne dirai pas, pour établir la vraiſemblance du monologue, qu'en nous ſouvent l'homme tranquille & ſage réprimande & modére l'homme paſſionné ; cela nous méneroit trop loin : je m'en tiens à un fait plus ſimple. Il n'eſt perſonne qui quelquefois ne ſe ſoit ſur-

pris ſe parlant à lui-même de ce qui l'affectoit ou l'occupoit ſérieuſement. Il eſt donc très-vraiſemblable que l'avare, à qui l'on vient d'enlever ſa caſſette, faſſe entendre ſes cris & ſes plaintes; que Caton, avant de ſe donner la mort, délibère à haute voix ſur l'avenir qui l'attend; qu'Auguſte, qui vient de voir le moment où il étoit aſſaſſiné, ſe parle & ſe reproche tout le ſang qu'il a répandu; qu'Oroſmane, croyant Zaïre infidéle, & l'attendant pour ſe venger, dans l'égarement de la fureur, parle ſeul & parle tout haut.

Il eſt un peu plus rare qu'un homme plongé dans des réflexions douces & tranquilles, les énonce à haute voix. Cela même a pourtant ſa cauſe dans la nature: car nos idées ainſi produites au dehors, nous reviennent par l'organe de l'oreille, plus vives, plus nettes, plus diſtinctes qu'auparavant. Mais cet entretien ſolitaire ne fût-il pas auſſi bien fondé en raiſon, il ſuffiroit qu'il le fût en exemple: le fréquent uſage qu'on en fait en Poëſie, n'eſt tout-au-plus qu'une extenſion qu'on a donnée à la vérité,

& la vraiſemblance d'opinion s'y trouve. Il ſuffit pour cela que le Monologue porte le caractère de la rêverie, que la marche en ſoit vagabonde comme celle de l'imagination, & qu'il parcoure légèrement la chaîne des idées qui ſe préſentent à l'eſprit, ou des ſentimens qui s'élèvent dans l'ame.

Ainſi tous les genres de Poëſie où eſt imitée la paſſion ou la réflexion ſolitaire, comme le Poëme dramatique, le paſtoral, le lyrique, l'élégiaque, ſont ſuſceptibles du Monologue. Il n'y a que le Poëme méthodique & raiſonné, où l'ame eſt toute à elle-même, comme l'Épître ſérieuſe, le Poëme didactique, l'épique ſimple & ſans mélange, qui ne doivent jamais l'employer.

Les qualités eſſentielles du Monologue ſont le mouvement & la variété. Les idées y doivent être liées, mais par un fil imperceptible. Plus les ſentimens qu'il exprime naiſſent en foule & en deſordre, plus il imite le trouble, les combats, le flux & reflux des paſſions; plus il eſt dans la vraiſemblance: jamais il n'eſt ſi naturel que lorſqu'il eſt au

plus haut point de véhémence & de chaleur C'eſt-là ſur-tout que ſont placés ces mouvemens que j'ai peints ſous l'image d'un tourbillon de feu, ces mouvemens d'une ame qui ſe roule ſur elle-même, comme les vagues de la mer, lorſque des vents oppoſés les ſoulèvent du fond de l'abîme. On ſent bien que rien n'eſt plus contraire à lexpreſſion de ces mouvemens orageux, qu'une ſymmétrie affectée; auſſi ne peut-on excuſer le Rondeau dans le Monologue du Cid, que par le mauvais goût qui règnoit alors. Il ne faut pas croire cependant que la marche du Monologue pathétique ſoit arbitraire: la paſſion même a ſon ordre preſcrit; mais l'ame doit le ſuivre ſans s'en appercevoir. Je m'en expliquerai en parlant de l'Ode.

Dans le Monologue ce n'eſt pas toûjours à ſoi-même qu'on adreſſe la parole: c'eſt quelquefois à un être inſenſible, ou à quelque abſent, dont on oublie que l'on ne peut être entendu.

Virg. *Ibi hæc incondita ſolus*
Montibus & ſilvis ſtudio jactabat inani.

Ce délire ſuppoſe l'égarement de la paſſion, ou une rêverie qui approche du ſonge ; & tout ce que j'ai dit de la Proſopopée trouve ici ſon application.

Mais je n'appelle point Monologue ce que le Poéte écrit dans l'intention d'être lû, ſoit qu'il s'adreſſe à un abſent, comme dans l'Épître, ou qu'il parle aux hommes en général, comme dans le Poëme épique ou didactique : alors il ſe fait un auditoire en idée, & cet auditoire eſt cenſé préſent. Ce n'eſt donc plus un Monologue, mais une ſcène non dialoguée.

L'homme eſt enclin à communiquer à ſes ſemblables ce qu'il a vû, ce qu'il a oui dire d'intéreſſant & de merveilleux ; de-là le récit de l'Épopée : ce qu'il a obſervé, découvert, ſoit dans les Arts, ſoit dans la Nature ; de-là les préceptes du Poëme didactique : ce qui l'affecte, l'émeut, le touche perſonnellement ; de-là ces effuſions de cœur, ſi familières dans la Poëſie pathétique. Rien de tout cela n'a beſoin d'être amené par le dialogue, l'ame s'y engage d'elle-

même, & le plaiſir de ſe reproduire en ſe communiquant lui ſuffit.

Scalig. *Decet omnis oratio vel res, vel animum loquentis* : ces deux mots renferment tout.

Le diſcours qui fait connoître une choſe en elle-même, par ſa nature & ſes propriétés, s'appelle definition. Le diſcours qui préſente une choſe telle qu'elle tombe ſous les ſens, s'appelle image; & ſi elle eſt *détaillée, on la* Idem. nomme deſcription : *Perſpicua rei expoſitio*. L'une & l'autre conviennent à tous les genres de Poëſie, mais ſpécialement au Poëme didactique, lequel n'imite que pour inſtruire avec plus d'agrément & d'attrait.

La narration eſt l'expoſé des faits, comme la deſcription eſt l'expoſé des choſes; & celle-ci eſt compriſe dans celle-là, toutes les fois que la deſcription des choſes contribue à rendre les faits plus vraiſemblables, plus intéreſſans, plus ſenſibles.

Il n'eſt point de genre de Poëſie où la narration ne puiſſe avoir lieu; mais dans le dramatique elle eſt accidentelle

& paſſagère, au-lieu que dans l'épique elle domine & remplit le fond.

Toutes les règles de la narration ſont relatives aux convenances, & à l'intention du Poéte.

Quel que ſoit le ſujet, le devoir de celui qui raconte, pour remplir l'attente de celui qui l'écoute, eſt d'inſtruire & de perſuader : ainſi les premiéres règles de la narration, ſont la clarté & la vraiſemblance.

La clarté conſiſte à expoſer les faits d'un ſtyle qui ne laiſſe aucun nuage dans les idées, aucun embarras dans les eſprits. Il y a dans les faits des circonſtances qui ſe ſuppoſent & qu'il ſeroit ſuperflu d'expliquer. Il peut arriver auſſi que celui qui raconte ne ſoit pas inſtruit de tout, ou qu'il ne veuille pas tout dire ; mais ce qu'il ignore, ou veut diſſimuler, ne le diſpenſe pas d'être clair dans ce qu'il expoſe. L'obſcurité même qu'il laiſſe, ne doit être que pour les perſonnages qui ſont en ſcène. Les circonſtances des faits, leurs cauſes, leurs moyens, le ſpectateur veut tout ſavoir ; & ſi l'Acteur eſt diſpenſé

de tout éclaircir, le Poëte ne l'eſt pas. Il eſt vrai qu'il a droit de jetter un voile ſur l'avenir ; mais s'il eſt habile, il prend ſoin que ce voile ſoit tranſparent, & qu'il laiſſe entrevoir ce qui doit arriver, dans un lointain confus & vague, comme on découvre les objets éloignés, à la foible lumiére des étoiles :

Vida. *Subluſtribus aliquid dant cernere noctis in umbrâ.*

c'eſt un nouvel attrait pour le lecteur, un nouveau charme qui ſe mêle à l'intérêt qui l'attache & l'attire.

Idem *Haud aliter, longinqua petit qui forte viator*
Mœnia, ſi poſitas altis in collibus arces,
Nunc etiam dubias oculis videt; incipit ultrò
Lætior ire viam, placidumque urgere laborem.

A l'égard du préſent & du paſſé tout doit être aux yeux du lecteur, ſans nuage & ſans équivoque.

Les éclairciſſemens ſont faciles dans l'Epopée, où le Poéte céde & reprend la parole quand bon lui ſemble. Dans le dramatique il faut un peu plus d'art pour mettre l'auditeur dans la confiden-

ce ; mais ce qu'un Acteur ne ſait pas, ou ne doit pas dire, quelqu'autre peut le ſavoir & le révéler ; ce qu'ils n'oſent confier à perſonne, ils le diſent à eux-mêmes ; & comme dans les momens paſſionnés il eſt permis de penſer tout haut, le ſpectateur entend la penſée. C'eſt donc une négligence inexcuſable que de laiſſer dans l'expoſition des faits, une obſcurité qui nous inquiette & qui nuit à l'illuſion.

Si les faits ſont trop compliqués, la méthode la plus ſage, en travaillant, c'eſt le réduire d'abord à leur plus grande ſimplicité ; & à méſure qu'on apperçoit dans leur expoſé quelque embarras à prévenir, quelque nuage à diſſiper, on y répand des traits de lumière. Le comble de l'Art eſt de faire enſorte que ce qui éclaircit la narration ſoit auſſi ce qui la décore : c'étoit le talent de Racine.

Le Poéte eſt en droit de ſuſpendre la curioſité ; mais il faut qu'il la ſatisfaſſe : cette ſuſpenſion n'eſt même permiſe qu'autant qu'elle eſt motivée ; & il n'y a qu'un Poëme folâtre, comme celui de l'Arioſte, où l'on ſoit reçu à ſe jouer de l'impatience de ſes lecteurs.

L'art de ménager l'attention ſans l'épuiſer, eſt d'avouer avec candeur que l'on n'eſt pas inſtruit ſoi-même de ce qu'on laiſſe ignorer, ou de faire au-moins entrevoir les raiſons qu'on a de le taire. On employe quelquefois un incident nouveau pour ſuſpendre & différer l'éclairciſſement; mais qu'on prenne garde à ne pas laiſſer voir qu'il eſt amené tout exprès, & ſur-tout à ne pas employer plus d'une fois le même artifice. Le ſpectateur veut bien qu'*on le trompe, mais* il ne veut pas s'en appercevoir. La ruſe eſt permiſe en Poéſie comme le larcin à Lacédémone; mais on punit les maladroits.

Il n'y a que les faits ſurnaturels dont le Poëte ſoit diſpenſé de rendre raiſon en les racontant. Œdipe eſt deſtiné dès ſa naiſſance à tuer ſon pere & à épouſer ſa mere; Calcas demande qu'on immole Iphigénie ſur l'autel de Diane: qu'a fait Oedipe, qu'a fait Iphigénie pour mériter un pareil ſort? telle eſt la loi de la deſtinée, telle eſt la volonté du Ciel: le Poéte n'a pas autre choſe à répondre. Il faut avouer que ces traditions populaires,

populaires, ſi choquantes pour la raiſon, étoient commodes pour la Poéſie.

Les Poëtes anciens n'ont pas toûjours dédaigné de motiver la volonté des dieux; & le merveilleux eſt bien plus ſatisfaiſant lorſqu'il eſt fondé, comme dans l'Énéide le reſſentiment de Junon contre les Troyens, & la colère d'Apollon contre les Grecs dans l'Iliade. Mais pour motiver la conduite des dieux, il faut une raiſon plauſible : il vaut mieux n'en donner aucune que d'en alléguer de mauvaiſes. Dans l'Énéide, par exemple, les vaiſſeaux d'Énée, au moment qu'on va les brûler, ſont changés en nymphes : pourquoi ? Parce qu'ils ſont faits des bois du mont Ida conſacré à Cibelle ; mais, comme un critique l'obſerve, pluſieurs de ces vaiſſeaux n'en ont pas moins péri ſur les mers, & ce qui ne les a pas garantis des eaux, ne devoit pas les garantir des flammes.

Ce que je viens de dire de la clarté contribue auſſi à la vraiſemblance. Un fait n'eſt incroyable que parce qu'on y voit de l'incompatibilité dans les circonſtances, ou de l'impoſſibilité dans l'exé-

cution ; or en l'expliquant tout ſe concilie, tout s'arrange, tout ſe rapproche de la vérité. *Etiam incredibile ſolertia efficit ſæpe credibile eſſe.* Mais » la cré- « dulité eſt une mere que ſa propre fé- » condité étouffe tôt ou tard. » D'un tiſſu de faits poſſibles le récit peut être incroyable, ſi chacun d'eux eſt ſi rare, ſi ſingulier, qu'il n'y ait pas d'exemple dans la Nature d'un tel concours d'évènemens. Il peut arriver une fois que la ſtatue d'un homme tombe ſur ſon meurtrier & l'écraſe, comme fit celle de Mytis (a) Il peut arriver qu'un anneau jetté dans la mer, ſe retrouve dans le ventre d'un poiſſon, comme l'anneau de Policrate ; mais un pareil accident doit être entouré de faits ſimples & familiers qui lui communiquent l'air de vérité. C'eſt une idée lumineuſe d'Ariſtote, que la croyance qu'on donne à un fait ſe réfléchit ſur l'autre, quand ils ſont liés avec art. « Par une eſpèce de

Pindare.

Bayle.

(a) Par une rencontre aſſez ſinguliére, & qui mérite d'être connue, la ſépulture de Boileau, à la Sainte-Chapelle baſſe, ſe trouve préciſément ſous le Lutrin qu'il a chanté.

» paralogiſme qui nous eſt naturel, nous » concluons (dit-il) de ce qu'une choſe » eſt véritable, que celle qui la ſuit doit l'être. » Cette remarque importante prouve combien, dans le récit du merveilleux, il eſt eſſenteil d'entremêler des circonſtances communes.

Ceux qui demanderoient qu'un Poëme fût une ſuite d'évènemens inouis, n'ont pas les premières notions de l'Art. Ce qu'ils deſirent dans un Poëme eſt le vice des anciens romans. Pour me perſuader que les héros qu'on me préſente, ont fait réellement des prodiges dont je n'ai jamais vû d'exemples, il faut qu'ils faſſent des choſes qui tous les jours ſe paſſent ſous mes yeux. Il eſt vrai que parmi les détails de la vie commune, l'on doit choiſir avec goût ceux qui ont le plus de nobleſſe dans leur naïveté, ceux dont la peinture a le plus de charmes; & en cela les mœurs anciennes étoient plus favorables à la Poéſie que les nôtres. Les devoirs de l'hoſpitalité, les cérémonies religieuſes donnoient un air vénérable à des uſages domeſtiques qui n'ont plus rien de touchant parmi

nous. Que les Grecs mangent avant le combat, leurs ſacrifices, leurs libérations, les vœux, l'uſage de chanter à table les louanges des dieux ou des héros, rendent ce repas auguſte. Qu'Henri IV. ait pris & fait prendre à ſes ſoldats quelque nourriture avant la bataille d'Ivry, c'eſt un tableau peu favorable à peindre. Il y a donc de l'avantage à prendre ſes ſujets dans les tems éloignés, ou ce qui revient au même, dans *les pays lointains*; mais dans nos mœurs on peut trouver encore des choſes naïves & familières, qui ne laiſſent pas d'avoir de la nobleſſe & de la beauté. Et pourquoi ne peindroit-on pas aujourd'hui les adieux d'un guerrier qui ſe ſépare de ſa femme & de ſon fils, avec cette ingénuité naturelle qui rend ſi touchans les adieux d'Heſtor? Homère trouveroit parmi nous la nature encore *bien* féconde, & ſauroit bien nous y ramener. Le Poëte eſt ſi fort à ſon aiſe lorſqu'il fait des hommes de ſes héros! Pourquoi donc ne pas s'attacher à cette nature ſimple & charmante lorſqu'une fois on l'a ſaiſie? Pourquoi du-moins ne pas ſe

relâcher plus ſouvent de cette dignité factice, où l'on tient ces perſonnages en attitude & comme à la gêne? Le dirai-je? le défaut dominant de notre Poëſie héroïque, c'eſt la roideur. Je la voudrois ſouple comme la taille des Graces. Je ne demande pas que le plaiſant s'y mêle au ſublime; mais je ſuis bien perſuadé qu'on ne ſauroit trop y mêler le familier noble, & que c'eſt ſur-tout de ces relâches que dépend l'air de vérité.

Je viens de voir une ſcene, qui dans le ſtyle de l'Epopée n'auroit pas déparé la Henriade: c'eſt un ſouper d'Henri IV. chez un payſan, qui l'a trouvé la nuit égaré dans les bois, & qui, ſans le connoître, lui donne aſile. Le Villageois & ſa famille parlent du Roi devant le Roi lui-même, du ſoin qu'il prend de rendre heureux ſes peuples, & de l'amour qu'on a pour lui. On chante ſes exploits, ſes vertus, ſes plaiſirs; on boit à la ſanté de ce bon maître, on le preſſe lui-même d'y boire; on lui reproche de ne pas ſe livrer aux ſentimens qu'il voit éclater. Vous n'aimez pas notre Roi comme nous l'aimons, lui dit ſon hôte:

vous êtes un mauvais François. A cette ſcène attendriſſante, chacun ſent que les larmes d'Henri doivent couler, & l'on ne peut retenir les ſiennes.

Je m'apperçois qu'à propos de la narration, je touche aux mœurs du Poëme héroïque; mais dans mon ſujet tout ſe tient, & à-moins de mutiler mes idées, je ſuis obligé d'anticiper ſouvent ſur ce qui doit y avoir rapport.

La troiſième qualité de la narration c'eſt l'à-propos. Toutes les fois que des perſonnages qui ſont en ſcène, l'un raconte & les autres écoutent? ceux-ci doivent être diſpoſés à l'attention & au ſilence, & celui-là doit avoir eu quelque raiſon de prendre, pour le récit dans lequel il s'engage, ce lieu, ce moment, ces perſonnes mêmes. S'il étoit vrai que Cinna rendit compte à Émilie, dans l'appartement d'Auguſte, de ce qui vient de ſe paſſer dans l'aſſemblée des conjurés, la perſonne & le tems ſeroient convenables, mais le lieu ne le ſeroit pas. Théramène raconte à Théſée tout le détail de la mort d'Hypolite: la perſonne & le lieu ſont bien choiſis, mais

ce n'eſt point dans le premier accès de ſa douleur, qu'un pere qui ſe reproche la mort de ſon fils, peut entendre la deſcription du prodige qui l'a cauſée. Les récits dans leſquels s'engagent les héros d'Homère ſur le champ de bataille, ſont déplacés à tous égards.

Une règle sûre pour éprouver ſi le récit vient à propos, c'eſt de ſe conſulter ſoi-même, de ſe demander, Si j'étois à la place de celui qui l'écoute, l'écouterois-je ? le ferois-je, à la place de celui qui le fait ? eſt-ce là même & dans ce même inſtant, que ma ſituation, mon caractère, mes ſentimens ou mes deſſeins me détermineroient à le faire ? Cela tient à une qualité de la narration plus eſſentielle que l'a-propos: c'eſt l'intérêt que je parle.

La narration purement épique, c'eſt-à-dire du Poéte à nous, n'a beſoin d'être intéreſſante que pour nous-mêmes. Qu'elle réuniſſe à notre égard l'agrément & l'utilité; l'objet du Poéte eſt rempli: elle peut même ſe paſſer d'inſtruire, pourvû qu'elle attache. *Egli è deſiderato per ſe ſteſſo* (dit le Taſſe en parlant du plai-

ſir), e l'altre coſe per lui ſono deſiderate. Or, le plaiſir qu'elle peut cauſer eſt celui de l'eſprit, de l'imagination ou du ſentiment.

Plaiſir de l'eſprit, lorſqu'elle eſt une ſource de réflexions ou de lumière : c'eſt l'intérêt que nous éprouvons à la lecture de Tacite. Il ſuffit à l'Hiſtoire, il ne ſuffit pas à la Poéſie ; mais il en fait le plus ſolide prix, & c'eſt par-là qu'elle plaît aux ſages.

Plaiſir de l'imagination, *lorſqu'on* préſente aux yeux de l'ame le tableau de la Nature : c'eſt-là ce qui diſtingue la narration du Poéte de celle de l'Hiſtorien. Le ſoin de la varier & de l'enrichir, fait qu'on y mêle ſouvent des deſcriptions épiſodiques ; mais l'art de les enlacer dans le tiſſu de la narration, de les placer dans les repos, de leur donner une juſte étendue, de les faire deſirer, ou comme délaſſemens, ou comme détails curieux, cet art, dis-je, n'eſt pas facile.

Vida. *Omnia ſponte ſua veniunt, lateatque vagandi*
Dulcis amor.

Cet attrait même de la nouveauté, ce plaiſir de l'imagination, s'il étoit ſeul, ſeroit foible & bientôt inſipide : l'ame ne ſauroit s'attacher à ce qui ne l'éclaire ni ne l'émeut ; & du-moins ſi on la laiſſe froide, ne faut-il pas la laiſſer vuide.

Plaiſir du ſentiment, lorſqu'une peinture fidèle & touchante exerce en nous cette faculté de l'ame par les vives impreſſions de la douleur ou de la joie, qu'elle nous émeut, nous attendrit, nous inquiette & nous étonne, nous épouvente, nous afflige & nous conſole tour-à-tour ; enfin qu'elle nous fait goûter la ſatisfaction de nous trouver ſenſibles, le plus délicat de tous les plaiſirs.

De ces trois intérêts le plus vif eſt évidemment celui-ci. Le ſentiment ſupplée à tout, & rien ne ſupplée au ſentiment : ſeul, il ſe ſuffit à lui-même, & aucun autre beauté ne ſe ſoutient s'il ne l'anime. Voyez ces récits qui ſe perpétuent d'âge en âge, ces traits dont on eſt ſi avide dès l'enfance, & qu'on aime à ſe rappeller encore dans l'âge le plus avancé : ils ſont tous pris dans le

ſentiment. Mais c'eſt du concours de ces trois moyens de captiver les eſprits, que réſulte l'attrait invincible de la narration & la plénitude de l'intérêt. C'eſt donc ſous ces trois points de vûe que le Poéte, avant de s'engager dans ce travail, doit en conſidérer la matiète pour & mieux preſſentir l'effet. Il jugera, par la nature du fond, de ſa ſtérilité ou de ſon abondance; en gliſſant ſur les endroits qui ne peuvent rien produire, il reſervera les forces du génie pour ſemer en un champ fécond. *Hæc tu tum narrabis parce. tum diſpones apte.* Scalig.

Je n'ai conſidéré juſques-ici l'intérêt, que du Poéte au lecteur, & tel qu'il eſt même dans l'Epopée; mais dans le Poëme dramatique il eſt relatif encore aux perſonnages qui ſont en ſcène; & c'eſt par eux qu'il doit commencer. Qu'importe, direz-vous, qu'un autre que moi s'intéreſſe au récit que j'entends? Il importe beaucoup, & on va le voir. Je conviens que ſi le ſpectateur eſt intéreſſé, l'objet du Poéte eſt rempli; mais l'intérêt dépend de l'illuſion, & celle-ci de la vraiſemblance: or, il n'eſt pas vrai,

ſemblable que ſur la ſcène deux Acteurs s'occupent, l'un à dire l'autre à écouter ce qui n'intéreſſe ni l'un ni l'autre. De plus l'intérêt du ſpectateur n'eſt que celui des perſonnages, & ſelon que ce qu'il entend les affecte plus ou moins, l'impreſſion réfléchie qu'il en reçoit eſt plus profonde ou plus légère.

Les faits contenus dans l'expoſition de Rodogune ne manquent ni d'importance, ni de pathétique; mais des deux perſonnages qui ſont en ſcène, l'un raconte froidement, l'autre écoute plus froidement encore, & le ſpectateur s'en reſſent.

L'intérêt perſonnel de celui qui raconte eſt un beſoin de conſeil, de ſecours, de conſolation, de ſoulagement. L'intérêt qui lui vient du dehors eſt un mouvement d'affection ou de haine pour celui dont la fortune ou la vie eſt en péril ou comme en ſuſpens. L'intérêt perſonnel de celui qui écoute eſt tranquille ou paſſionné, de curioſité ou d'inquiétude, & l'une & l'autre eſt d'autant plus vive que l'évènement le touche de plus près. L'intérêt, s'il lui eſt

étranger, vient d'un ſentiment de bienveillance ou d'inimitié, de compaſſion ou d'humanité ſimple.

Plus la narration eſt intéreſſante pour les Acteurs, moins elle a beſoin de l'être directement pour les eſpectateurs: je m'explique. Un fait ſimple, familier, connu, qui vient de ſe paſſer ſous nos yeux, n'eſt rien moins qu'intéreſſant pour nous à entendre raconter; mais ſi ce récit va porter la *joie dans l'ame* d'un malheureux qui nous a fait *verſer* des larmes; s'il le tire du bord de l'abîme où nous avons frémi de le voir tomber; s'il jette la déſolation, le deſeſpoir dans l'ame d'une mere, d'un ami, d'un amant; ſi par une révolution ſubite il change la face des choſes, & fait paſſer le perſonnage que nous aimons d'une extrémité de fortune à l'autre; il devient très-intéreſſant, quoiqu'il n'ait rien de merveilleux, rien de curieux en lui-même. Si au contraire la narration n'a pas cette influence rapide & puiſſante ſur le ſort des perſonnages; ſi elle ne doit exciter aucune de ces ſecouſſes, dont l'ébranlement ſe

communique à l'ame des ſpectateurs ; au défaut de cette réaction, elle doit avoir une action directe, & relative de l'objet à nous-mêmes. C'eſt-là qu'il faut nous rendre les objets préſens par la vivacité des peintures. Ænée & Didon, Henri IV. & Éliſabeth ne ſont pas aſſez émus pour nous émouvoir & nous attendrir ; mais le tableau de l'incendie de Troye, & celui du maſſacre de la S. Barthelemy, nous frappent, nous ébranlent directement & ſans contre-coups : c'eſt ainſi qu'agit l'Épopée lorſqu'elle n'eſt pas dramatique ; & alors pour ſuppléer à l'action, elle exige les couleurs les plus vives & les plus vraies, les couleurs même de la Nature, & ſans aucun vernis de l'Art.

Plus l'expoſé d'un événement tragique eſt nud, ſimple & naïf, mieux il fait l'impreſſion de la choſe : toute circonſtance qui n'ajoûte pas à l'intérêt l'affoiblit : *obſtat quidquid non adjuvat* : je vais bien-tôt en donner des exemples. Au-lieu que dans les récits tranquilles & qui n'intéreſſent que l'imagination, le fond n'eſt rien, la forme eſt tout : le travail Cicer-

fait le prix de la matiére. Alors la Poëſie ſe répand en deſcriptions, en comparaiſons, reſſources qu'elle dédaigne lorſqu'elle eſt vraiment pathétique : car ces vains ornemens bleſſeroient la décence, autre règle que le Poëte doit s'impoſer en racontant.

Quid deceat, quid non, eſt un point de vûe ſur lequel il doit avoir ſans ceſſe les yeux attachés. Ce n'eſt point là ce qu'on vous demande, dit Horace à l'Artiſte qui prodigue des ornemens étrangers ou ſuperflus. Je lui dis plus encore : Ce n'eſt point là ce que vous vous demandez à vous-même. Que faites-vous ? C'eſt le cœur & non pas les ſens que vous devez frapper. Vous voulez nous peindre la Nature dans ſa touchante ſimplicité, & vous la chargez d'un voile dont la richeſſe fait l'épaiſſeur. Eſt-ce avec des vers pompeux & de brillantes images que vous prétendez m'arracher des larmes ? eſt-ce avec cet éclat de paroles qu'une amante ſur le tombeau de ſon amant, une mere ſur le corps froid & livide d'un fils unique & bien aimé, vous gémeut & vous déchire l'a-

me ? Consultez vous, écoutez la Nature, & jettez au feu ces descriptions fleuries qui la glacent au fond de nos cœurs.

Les décences de la narration, du Poëte à nous, se bornent à n'y rien mêler d'obscène, de bas, de choquant. Contre cette règle péche dans l'Énéide la fiction puérile & dégoûtante des harpies ; & dans le Paradis perdu, l'allégorie du péché & de la mort. Le nuage qui dans l'Iliade couvre Jupiter & Junon sur le mont Ida, est pour les Poétes une leçon & un modéle de bienséance.

Les décences d'un Acteur à l'autre sont dans le rapport de leur rang, de leur situation respective. Un malheureux, qui pour émouvoir la pitié fait le récit de ses aventures, est reservé, timide & modeste, ménager du tems qu'on lui donne, & attentif à n'en pas abuser. Mérope demande à Égiste quel est l'état, le rang, la fortune de ses parens ; vous savez quelle est sa réponse.

Si la vertu suffit pour faire la noblesse,
Ceux dont je tiens le jour, Policlete, Simis-

Ne ſont pas des mortels dignes de vos mépris.
Le ſort les avilit, mais leur ſage conſtance
Fait reſpecter en eux l'honorable indigence.
Sous ſes ruſtiques toîts, mon pere vertueux,
Fait le bien, ſuit les loix, & ne craint que les dieux.

Ainſi le ſtyle, le ton, le caractère de la narration, & tout ce qu'on appelle convenance, eſt dans le rapport de celui qui raconte avec celui qui l'écoute. Si Virgile a une tempête à décrire, il eſt naturel qu'il employe toutes les couleurs de la Poëſie à la rendre préſente à l'eſprit du lecteur.

Incubuere mari, totumque à ſedibus imis
Una Euruſque notuſque ruunt, creberque procellis.
Affricus; & vaſtos volvunt ad littora fluctus.
Inſequitur clamorque virum ſtridorque rudentum:
Eripiunt ſubito nubes cœlumque diemque
Teucrorum ex oculis. Ponto nox incubat atra.
Intonuere poli & crebris micat ignibus æther.

Mais qu'Idoménée, dans la plus cruelle ſituation où puiſſe être réduit un pere, faſſe à l'un de ſes ſujets la confidence de ſon malheur; il ne s'amuſera point à

décrire la tempête qu'il a eſſuyée : ſon objet n'eſt pas d'effrayer celui qui l'entend, mais de lui confier ſa peine. " Nous „ allions périr, lui dira-t-il ; j'invoquai „ les dieux, & pour les appaiſer, je jurai „ d'immoller, en arrivant dans mes états, „ le premier homme qui s'offriroit à moi. „ Piété cruelle & funeſte ! J'arrive, & le „ premier objet qui ſe préſente à moi, „ c'eſt mon fils. „ Voilà le langage de la douleur.

Il en eſt d'un perſonnage tranquille à peu près comme du Poëte : le ſujet de la narration ne doit pas l'affecter aſſez pour lui faire négliger les détails : par exemple, il eſt naturel qu'Ænée racontant à Didon la mort de Laocoon & de ſes enfans, décrive la figure des ſerpens, qui fendant la mer, vinrent les étouffer :

Pectora quorum inter ſtuctus arrecta, jubæque
Sanguineæ exuperant undas. Pars cætera Pontum
Pone legit, ſinuatque immenſa volumine terga.

Didon eſt diſpoſée à l'entendre ; au-lieu que dans le récit de la mort d'Hypolite,

ni la ſituation de Théramène, ni celle de Théſée ne comporte ces riches détails :

Cependant ſur le dos de la plaine liquide
S'éléve à gros bouillons une montagne humide :
L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monſtre furieux.
Son front large eſt armé de cornes menaçantes ;
Tout ſon corps eſt couvert d'écaillles jaunissantes ;
Indomptable taureau, *dragon impétueux*,
Sa croupe ſe recourbe en replis tortueux.

Ces vers ſont très-beaux, mais ils ſont déplacés. Si le ſentiment dont Théramène eſt ſaiſi étoit la frayeur, il ſeroit naturel qu'il en eût l'objet préſent, & qu'il le décrivît comme il l'auroit vû ; mais peu importe à ſa douleur & à celle de Théſée que le front du dragon fût armé de cornes, & que ſon corps fût couvert d'écailles. Si Racine eût dans ce moment interrogé la Nature, lui qui la connoiſſoit ſi bien, j'oſe croire qu'après ces deux vers,

L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monſtre furieux.

il eût passé rapidement à ceux-ci,

Tout fuit, & sans s'armer d'un courage inutile,
Dans le temple voisin chacun cherche un asyle.
Hypolite, lui seul, *&c.*

Il est dans la nature, que la même chose racontée par différens personnages, se présente sous des traits différens : soit qu'ils ne l'ayent pas vûe de même ; soit qu'ils ne se rappellent de ce qu'ils ont vû que ce qui les a vivement frappés ; soit que le sentiment qui les domine, ou le dessein qui les occupe, leur fasse négliger & passer sous silence tout ce qui ne l'intéresse pas. Pour savoir quels sont les détails sur lesquels il faut se reposer, ou bien glisser légérement, il n'y a donc qu'à examiner la situation, ou l'intention de celui qui raconte : sa situation, lorsqu'il se livre aux mouvemens de son ame, & qu'il ne raconte que pour se soulager ; son intention, lorsqu'il se propose d'émouvoir l'ame de celui qui l'écoute, & d'en disposer à son gré. Là, tout ce qui l'affecte lui-même ; ici, tout

ce qui peut exciter dans l'autre les ſentimens qu'il veut lui inſpirer, ſera placé dans ſa narration : tout le reſte y ſera ſuperflu. La règle eſt ſimple, elle eſt infaillible.

Que l'intention de celui qui raconte ſoit d'inſtruire, ou ſeulement d'émouvoir ; qu'il révèle des choſes cachées, ou qu'il rappelle des choſes connues ; les détails ne ſont pas les mêmes. Le complot d'Égiſte & de Clitemneſtre, l'arrivée d'Agamemnon, les *embuches qu'on lui* dreſſe, comment il eſt ſurpris & aſſaſſiné dans ſon palais, Oreſte a dû voir tout cela dans le récit que lui a fait Palamède, quand il a voulu l'en inſtruire. Mais s'il ne s'agit plus que de lui rappeller ce crime connu, pour l'exciter à la vengeance, c'eſt à grands traits qu'il le lui peindra.

Oreſte, c'eſt ici que le barbare Egiſte,
Ce monſtre déteſté, ſouillé de tant d'horreurs,
Immola votre pere à ſes noires fureurs.
Là, plus cruelle encor, pleine des Euménides,
Son épouſe ſur lui porta ſes mains perfides.
C'eſt ici que ſans force & baigné dans ſon ſang
Il fut long-tems traîné le couteau dans le flanc.

Il en eſt de même d'un perſonnage, qui plein de l'objet qui l'intéreſſe directement ſe le rappelle, ou le rappelle à d'autres: il l'effleure & n'en prend que les traits relatif à ſa ſituation. Ainſi, dans l'apothéoſe de Veſpaſien, Bérénice n'a vû, ne fait voir à Phénice que le triomphe de Titus.

De cette nuit Phénice, as-tu vû la ſplendeur?
Tes yeux ne ſont-ils pas tous pleins de ſe grandeur?
Ces flambeaux, ce bucher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faiſceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de Rois, ces Conſuls, ce Sénat,
Qui tous de mon amant empruntoient leur éclat,
Cette pourpre, cet or qui réhauſſoient ſa gloire,
Et ces lauriers, encor témoins de ſa victoire,
Tous ces yeux qu'on voyoit venir de toutes parts,
Confondre ſur lui ſeul leurs avides regards,
Ce port majeſtueux, cette douce préſence, *&c.*

Tel eſt auſſi, dans Andromaque, le ſouvenir de la priſe de Troye.

Songe, ſonge, Céphiſe, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure toi Pyrrhus, les yeux étincellans,
Entrant à la lueur de nos palais brûlans,
Sur tous mes freres morts ſe faiſant un paſſage,
Et de ſang tout couvert échauffant le carnage,
Songe au cris des vainqueurs, ſonge aux cris des mourans,
Dans la flamme étouffés, ſous le fer expirans;
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.

Dans ce Tableau les yeux d'Andromaque ne ſe détachent point de Pyrrhus: elle ne diſtingue que lui: tout le reſte eſt confus & vague. C'eſt ainſi que tout doit être rélatif & ſubordonné à l'intérêt qui domine dans le moment de la narration.

Comme elle n'eſt jamais plus tranquille plus déſintéreſſée que dans la bouche du Poéte, elle n'eſt jamais plus libre de ſe parer des fleurs de la Poëſie: auſſi dans ce calme des eſprits a-t-elle beſoin de plus d'ornemens que lorſqu'elle eſt paſſionnée. Or ſes ornemens les plus fa-

miliers ſont les deſcriptions & les comparaiſons.

La deſcription n'eſt quelquefois que la définition paſſagère d'un objet qui tombe ſous les ſens : c'eſt ce qu'on appelle circonlocution.

Ce monſtre à voix humaine, aigle, femme & lion. Volt.

. . . . . Le peuple vautour, Au bec retors, à la tranchante ſerre. Lafontaine.

. . . . . Cet Art ingénieux, De peindre la parole & de parler aux yeux. Brebeuf.

. . . . . *Rudis indigeſtaque moles*, *Et male junctarum diſcordia ſemina rerum.* Ovide.

La circonlocution fait la richeſſe du ſtyle, par les idées qu'elle raſſemble ou qu'elle réveille en paſſant. Elle contribue auſſi quelquefois à l'élégance & à la nobleſſe, en évitant le voiſinage des idées baſſes ou rebutantes que le terme propre rappelleroit. Voyez dans Sémiramis comme l'idée des médicamens eſt ennoblie.

Ces végétaux puiſſans qu'en Perſe on voit éclore,
Bienfaits nés dans ſon ſein de l'aſtre qu'elle adore.

On employe ſouvent la circonlocution à la place des termes que l'habitude & le préjugé ont avilis : c'eſt le beſoin qui l'a inventée.

Vida. *Indictiſque in rebus egeſtas.*

Et il en eſt des ornemens du ſtyle comme de ceux de l'Architecture.

Idem. *Quodque olim uſus inops reperit, nunc ipſa voluptas.*
Poſtulat.

Mais la deſcription ne ſe borne pas à caractériſer ſon objet ; elle en préſente ſouvent le tableau dans ſes détails les plus intéreſſans & dans toute ſon étendue. Ici le goût conſiſte à bien choiſir, 1°. l'objet que l'on veut peindre ; 2°. le point de vûe le plus favorable à l'effet que l'on ſe propoſe ; 3°. le moment le plus avantageux, ſi l'objet eſt changeant ou mobile ; 4°. les traits qui l'expriment le plus vivement tel qu'on a deſſein de le faire voir ; 5°. les oppoſitions qui peuvent le rendre plus ſaillant & plus ſenſible encore.

Le choix de l'objet, comme je l'ai fait voir, doit, ſe regler ſur l'intention du

du Poéte. Le tableau doit il être gracieux ou ſombre, pathétique ou riant? cela dépend de la place qu'il lui deſtine & de l'effet qu'il en attend. *Elega* (dit le Taſſe en parlant du Poëme héroïque) *fra le coſe belle, le belliſſime; fra le grande, le grandiſſime*, &c. La règle eſt la même pour tous les genres. Dans le gracieux; choiſiſſez ce que la Nature a de plus riant; dans le naïf, ce qu'elle a de plus ſimple; dans le pathétique, ce qu'elle a de plus touchant *&c.*

Omnia conſiliis præviſa animoque valenti. Vida.

Le point de vûe eſt relatif de l'objet au ſpectateur: l'aſpect de l'un, la ſituation de l'autre, concourent à rendre la deſcription plus ou moins intéreſſante; mais (ce qu'il eſt important de remarquer) toutes les fois qu'elle a des auditeurs en ſcène, le lecteur ſe met à leur place, & c'eſt de-là qu'il voit le tableau. Lorſque Cinna répete à Émilie ce qu'il a dit aux conjurés pour les animer à la perte d'Auguſte, nous nous mettons, pour l'écouter, à la place d'Émilie; & ſitôt

qu'il vient a décrire les horreurs des proſcriptions,

Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphans;
Rome entière noyée au ſang de ſes enfans;
Les uns aſſaſſiné dans les places publiques;
Les autres dans le ſein de leurs dieux domeſtiques;
Le méchant par le prix au crime encouragé;
Le mari par ſa femme en ſon lit égorgé;
Le fils tout dégouttant du meurtre de ſon pere,
Et ſa tête à la main demandant ſon ſalaire.

Ce n'eſt plus à la place *d'Émilie* que nous ſommes, c'eſt à la place des conjurés.

Tous les grands Poétes ont ſenti l'avantage de donner à leurs deſcriptions des témoins qu'elles intéreſſent, bien sûrs que l'émotion qui règne ſur la ſcène ſe épand dans l'amphitéâtre, & que *mille* ames n'en font qu'une quand l'intérêt les réunit.

Mais abſtraction faite de cette émotion réfléchie, le point de vûe direct de l'objet à nous, eſt plus ou moins favorable à la Poëſie comme à la Peinture,

ſelon qu'il répond plus ou moins à l'effet qu'elle veut produire. Un Poéte fait-il l'éloge d'un guerrier, il le voit comme Hermione voit Pyrrhus,

Intrépide, & par-tout ſuivi de la Victoire.

Il oublie que ſon héros eſt un homme, & que ce ſont des hommes qu'il fait égorger. Sa valeur, ſon activité, ſon audace, le don de prévoir, de diſpoſer, de maîtriſer les événemens, l'influence d'une grande ame ſur des milliers d'ames vulgaires, qu'elle remplit de ſon ardeur : voilà ce qui le frappe. Mais veut-il lui reprocher ſes triomphes ; tout change de face, & l'on voit,

Des murs que la flamme ravage ; Rouſſeau.
Des vainqueurs fumant de carnage ;
Un peuple au fer abandonné ;
Des meres pâles & ſanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un ſoldat effrèné.

Ainſi, cette Hermione qui dans Pyrrhus admiroit un héros intrépide, un vainqueur plein de gloire & de charmes, n'y voit bien-tôt plus qu'un meurtrier

impitoyable & même lâche dans sa fureur.

Du vieux pere d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé,
Cherche un reste de sang que l'âge voit glacé;
Dans des ruisseaux de sang Troïe ardente plongée;
De votre propre main Polixène *égorgée*,
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous:
Que peut-on refuser à ces *généreux* coups?

Ce changement de face dans l'objet que l'on peint, dépend sur-tout du moment que l'on choisit & des *détails* que l'on employe. Comme presque toute la Nature est mobile & que tout y est composé, l'imitation peut varier à l'infini dans les détails; & c'est une étude assez curieuse que celle des tableaux divers qu'un même sujet a produits, imités par des mains savantes. Que l'on compare les assauts, les batailles, les combats singuliers décrits par les plus grands Poétes anciens & modernes: avec combien d'intelligence & de génie chacun d'eux a varié ce fond commun, par des circonstances tirées des lieux, des

tems & des perſonnes ! Combien, par la ſeule nouveauté des armes l'aſſaut des fauxbourgs de Paris différe de l'attaque des murs de Jéruſalem & de celle du camp des Grecs !

On entendoit gronder ces bombes effroyables,
Des troubles de la Flandre enfans abominables.
Le ſalpètre enfoncé dans ces globes d'airain,
Part, s'échauffe, s'embraſe, & s'écarte ſoudain:
La mort en mille éclats en ſort avec furie.
Avec plus d'art encore & plus de barbarie,
Dans les antres profonds on a ſu renfermer
Des foudres ſouterrains, tous prêt à s'allumer.
Sous un chemin trompeur où volant au carnage,
Le ſoldat valeureux ſe fie à ſon courage,
On voit en un inſtant des abîmes ouverts,
De noirs torrens de ſoufre épandus dans les airs,
Des bataillons entiers, par ce nouveau tonnerre
Dans les airs emportés, engloutis ſous la terre.
Ce ſont là les dangers ou Bourbon va s'offrir;
C'eſt par-là qu'à ſon trône il brûle de courir.
Ses guerriers avec lui dédaignent ces tempêtes:

L'enfer eſt ſous leurs pas, la foudre eſt ſur
leurs têtes ;
Mais la gloire à leurs yeux vole à côté du Roi :
Ils ne regardent qu'elle & marchent ſans effroi.

Indépendamment de ces variations que les Arts & les mœurs ont produites, les aſpects de la Nature, ſes phénomènes, ſes accidens différent d'eux-mêmes par des circonſtances qui ſe combinent à l'infini. Dans les horreurs de la famine que tant de Poëtes avoient décrites, *l'Homère* François eſt aſſez heureux pour avoir à peindre, d'après l'Hiſtoire, l'effrayant tableau d'une mere qui égorge ſon fils pour aſſouvir ſa faim.

Furieuſe, elle approche avec un coutelas,
De ce fils innocent qui lui tendoit les bras :
Son enfance, ſa voix, ſa miſère, ſes charmes,
A ſa mere en fureur arrachent mille larmes ;
Elle tourne ſur lui ſon viſage effrayé,
Plein d'amour, de regret, de rage & de pitié ;
Trois fois le fer échappe à ſa main défaillante.
La rage enfin l'emporte ; & d'une voix tremblante,
Déteſtant ſon hymen & ſa fécondité,
Cher & malheureux fils que mes flancs ont porté,

Dit-elle, c'eſt en vain que tu reçus la vie ;
Les tyrans ou la faim l'auroit bientôt ravie.
Et pourquoi vivrois-tu ? pour aller dans Paris,
Errant & malheureux pleurer ſur ces débris ?
Meurs avant de ſentir mes maux & ta misère :
Rends moi le jour, le ſang que t'a donné ta mere ;
Que mon ſein malheureux te ſerve de tombeau ;
Et que Paris du-moins voye un crime nouveau.
En achevant ces mots, furieuſe, égarée,
Dans les flancs de ſon fils ſa main déſeſpérée,
Enfonce en frémiſſant le parricide acier,
Porte le corps ſanglant auprès de ſon foyer,
Et d'un bras que pouſſoit ſa faim impitoyable,
Prépare avidement ce repas effroyable.
Attirés par la faim, les farouches ſoldats,
Dans ces coupables lieux reviennent ſur leurs pas.
Leur tranſport eſt ſemblable à la cruelle joie
Des ours & des lions qui fondent ſur leur proie.
A l'envi l'un de l'autre ils courent en fureur :
Ils enfoncent la porte. O ſurpriſe ? ô terreur !
Près d'un corps tout ſanglant à leur yeux ſe préſente
Une femme égarée & de ſang dégouttante.
Oui, c'eſt mon propre fils ; oui, monſtres inhumains,

C'eſt vous qui dans ſon ſang avez trempé mes mains.
Que la mere & le fils vous ſervent de pâture.
Craignez-vous plus que moi d'outrager la nature ?
Quelle horreur à mes yeux ſemble vous glacer tous !
Tigres, de tels feſtins ſont préparés pour vous.

Le Dante a dans ſon *Enfer* un tableau du même genre. Le Poéte, comme on ſait, parcourt les regions *infernales*. Il voit d'un côté des abîmes de feu, & de l'autre un étang glacé : ſur cet étang il diſtingue, dans une foule de malheureux, un homme acharné ſur un autre & qui lui ronge la tête. Il demande à ce furieux ce que lui a fait celui qu'il dévore.

Voici ce morceau fidélement traduit par un homme de lettres, verſé dans l'étude des Poétes Italiens, qui en ſent les beautés, & qui ſait les rendre.

M. Wa-ckett.

» Ugolin ſoulève ſa tête, & ſe déta-
» che de ſon horrible proie. Il eſſuye
» ſes lèvres enſanglantées avec les che-
» veux de ce crâne qu'il avoit à demi
» rongé, puis il me parle en ces mots.

» Veux-tu donc que je renouvelle ma » douleur & mon déſeſpoir ? Je les ſens » renaître à la ſeule penſée du récit que » tu me demandes. N'importe, je con- » ſens à gémir de nouveau, pourvû que » mes paroles deviennent des ſemences » d'horreur, & qu'elles couvrent d'opro- » bre à jamais le perfide que je dévore.

» Je ne ſais qui tu es, ni par quelle » voie tu as pû pénétrer ici bas ; mais » à ton langage je te crois Florentin. Le » non du Comte Ugolin ne t'eſt pas in- » connu. Je ſuis ce malheureux, & voilà » l'Archevêque Roger.

» Il me reſte à t'apprendre pourquoi » je le tourmente ainſi. Je lui donnai » ma confiance, & victime de ſa mé- » chanceté, j'en fus trahi, je mourus : » tu le ſais ſans doute ; mais ce que tu » ne ſais pas, c'eſt combien ma mort » fut cruelle. Tu l'apprendras, & tu fré- » miras de ſon crime.

» Une étroite ouverture éclairoit le » cachot, qui a retenu depuis ma mort » le nom de *Cachot de la faim*, & dans » lequel on aura ſans doute fait périr » d'autres infortunés.

» Pluſieurs lunes m'avoient éclairé de-
» jà, lorſque je fis un ſonge affreux,
» qui ſembla déchirer à mes yeux le voile
» de l'avenir... Je m'éveillai ; le jour ne
» paroiſſoit point encore ; j'entendis au-
» tour de moi mes enfans qui pleuroient
» en dormant, & qui demandoient du
» pain.

» Ah que tu es cruel ſi tu ne frémis
» pas du preſſentiment dont je fus frap-
» pé ! qui pourra jamais t'attendrir, ſi
» tu m'entends ſans verſer des larmes !
» Nous nous étions tous éveillés ; l'heu-
» re où l'on devoit nous donner à man-
» ger s'approchoit.

» Les ſonges qui m'avoient agité me
» glaçoient de crainte.... Dieu ! j'enten-
» dis murer la porte du cachot. Je fixai
» tout-à-coup mes regards ſur le viſage
» de mes enfans. Immobile & muet, je
» ne verſois pas une larme : j'étois pé-
» trifié.

» Pour mes fils, ils pleuroient, &
» mon petit Anſelme me dit : Comme
» vous nous regardez, mon pere ! ah
» qu'avez-vous ? Je ne pleurai point en-
» core, je paſſai le jour entier, je paſſai

„ la nuit ſans prendre de repos. A peine
„ les premiers rayons du jour pénétroient
„ dans mon cachot, que je vis tout-à-la-
„ fois ſur le viſage de mes quatre enfans,
„ l'image de la mort qui me menaçoit.

„ Je céde à la douleur, je me mords
„ les deux mains ; & dans l'inſtant même
„ mes enfans, qui prirent ma rage pour
„ l'effet d'une faim preſſante, ſe levèrent
„ & me dirent : Mon pere, que ne nous
„ manges-tu plûtôt ? c'eſt toi qui nous
„ as donné cette miſérable chair ; re-
„ prens la.

„ Je me fis violence alors pour ne pas
„ augmenter leurs peines. Ce jour & le
„ ſuivant nous reſtâmes dans un affreux
„ ſilence. Ah terre impitoyable, que ne
„ t'ouvrois-tu ſous nos pas !

„ Le quatrième jour arrive enfin. Gaddi
„ ſe jette étendu à mes pieds & me dit :
„ Mon pere, tu ne peux donc pas me
„ ſecourir ? Il meurt ; & du cinquième
„ au ſixième jour mes trois autres en-
„ fans périrent l'un après l'autre ſous
„ mes yeux.

„ J'avois moi-même déjà preſque perdu
„ le ſentiment & la lumière : je me rou-

„ lois ſur leur corps que j'embraſſois ;
„ & trois jours après leur morts je les
„ appellois encore. La faim eut plus de
„ puiſſance que la douleur : j'expirai.

„ En diſant ces mots, les yeux en-
„ flammés de fureur, il ſe jette ſur le
„ crâne ſanglant, & il le ronge de nou-
„ veau, ſemblable à un chien affamé
„ qui dévore les os d'un cadavre.

La même ſituation ſe préſente encore ſous un nouvel aſpect, dans *les* circonſtances épouvantables de l'embraſement du vaiſſeau *le Prince*. On y voit quelques malheureux échappés aux flammes, ſur une barque à la merci des flots, partageant avec une équité religieuſe le peu d'alimens qu'ils ont pû ſauver ; mais bien-tôt pâles, exténués, défaillans, conſumés par la faim, s'obſerver l'un l'autre d'un œil défiant & avide, impatiens, de dévorer le premier qui ſuccombera. Ainſi le phyſique & *le* moral combinés produiſent des variétés ſans nombre ; & la Nature, dans le gracieux, n'eſt pas moins féconde que dans le pathétique.

Les contraſtes ont le double avan-

tage de varier & d'animer la deſcription. Non-ſeulement deux tableaux oppoſés de ton & de couleur ſe font valoir l'un l'autre ; mais dans le même tableau, ce mélange d'ombre & de lumière détache les objets & les relève avec plus d'éclat.

Dans la peinture que je viens de rappeller, de la famine horrible où Paris aſſiégé fut réduit ; voyez lorſqu'Henri veut ſauver ſon peuple & qu'il lui fait donner du pain, voyez, dis-je, l'effet des contraſtes réunis dans un même tableau :

Ils voyoient devant eux ces piques formidables,
Ces traits, ces inſtrumens des cruautés du ſort,
Ces lances qui toûjours avoient porté la mort
Secondant de Henri la généreuſe envie,
Au bout d'un fer ſanglant leur apporter la vie.

Obſervez dans la même deſcription l'effet des tableaux oppoſés.

Ce n'étoient plus ces jeux, ces feſtins & ces fêtes,
Où de myrthe & de roſe ils couronnoient leurs têtes,
Où parmi cent plaiſirs, toûjours trop peu goûtés,

Les vins les plus parfaits, les mets les plus vantés,
Sous des lambris dorés, qu'habite la moleſſe,
De leur goût dédaigneux irritoient la pareſſe.
On vit avec effroi tous ces voluptueux,
Pâles, défigurés & la mort dans les yeux,
Périſſant de misère au ſein de l'opulence,
Deteſter de leurs biens l'inutile abondance.

Combien, dans la peinture qu'a fait le Taſſe de la ſechereſſe brûlante qui conſume le camp de Godefroi, le tourment de la ſoif, & la pitié qu'il inſpire, s'accroiſſent par le ſouvenir des ruiſſeaux, des claires fontaines dont on a quitté les bords délicieux!

S'alcun giamai tra frondeggianti rive,
Puro vide ſtagnar liquido argento;
O giù precipitoſe ir'acque vive,
Per Alpe, o'n piaggia erboſa à paſſo lento;
Quelle al vago deſio forma, e deſcrive,
E miniſtra materia al ſuo tormento;
Che l'imagine lor gelida e molle,
L'aſciuga, e ſcalda, e nel poter ribolle.

Un exemple de l'effet des contraſtes, après lequel il ne faut rien citer, eſt celui des enfans de Médée careſſant leur mere qui va les égorger, & ſouriant

au poignard levé sur leur sein : c'est le sublime dans le terrible.

Mais il faut observer dans les contrastes des images, que le mélange en soit harmonieux. Il en est de ces gradations comme de celles du son, de la lumière & des couleurs ; rien n'est terminé, tout se communique, tout participe de ce qui l'approche. Un accord n'est si doux à l'oreille, l'arc-en-ciel n'est doux à la vûe, que parce que les sons & les couleurs s'allient par un doux mélange.

La Poésie a donc ses accords ainsi que la Musique, & ses reflets ainsi que la Peinture. Tout ce qui tranche est dur & sec. Mais jusqu'à quel point les objets opposés doivent-ils se ressentir l'un de l'autre ? L'influence est-elle réciproque, & dans quelle proportion ? Voilà ce qu'il n'est pas facile de déterminer ; cependant la Nature l'indique. Il y a, dans tous les tableaux que la Poésie nous présente, l'objet dominant auquel tout est soumis. C'est lui dont l'influence doit être la plus sensible ; comme dans un tableau l'objet le plus coloré, le plus

brillant, eſt celui qui communique le plus de ſa couleur à ce qui l'environne. Ainſi lorſque le gracieux ou l'enjoué contraſte avec le grave ou le pathétique, le gracieux ne doit pas être auſſi fleuri, ni l'enjoué auſſi plaiſant que s'il étoit ſeul & comme en liberté. La douleur permet tout-au-plus de ſourire. Que Virgile compare un jeune guerrier *expirant* à *une* fleur qui vient de tomber ſous le tranchant de la charrue ; il ne dit de la fleur que ce qui eſt analogue à *la pitié* que le jeune homme inſpire : *langueſcit moriens*. Dans les deſcriptions que j'ai citées du Taſſe & de M. de Voltaire, on a pû voir qu'en oppoſant des images riantes à des tableaux douloureux, il n'ont pris des uns que les traits qui s'accordent avec les autres, c'eſt-à-dire, ce qui s'en retrace naturellement à l'eſprit d'un homme qui ſouffre les maux oppoſés à ces biens. Ni l'un *ni l'autre* Poéte ne s'eſt *livré à ſon* imagination, comme auroit fait Ovide ou Petrarque ; mais tous les deux ont obéi aux mouvemens de la ſimple Nature.

De même, dans un tableau où domi-

ne la joie, les choſes les plus triſtes en doivent prendre une teinte légère. C'eſt ainſi que les Poétes lyriques dans leurs chanſons voluptueuſes, parlent gaiement des peines de l'amour, des revers de la fortune, des approches de la mort. Mais où le contraſte eſt le plus difficile à concilier avec l'harmonie, c'eſt du pathétique au plaiſant. Dans l'Enfant-prodigue, la gaieté de Jaſmin a cette teinte que je deſire : elle eſt d'accord avec la triſteſſe noble du jeune Euphémon, & avec le ton général de cette piéce ſi touchante.

Dans le contraſte, l'objet dominant eſt ſoumis lui-même aux loix de l'harmonie. Ceci n'eſt pas facile à entendre ; mais les exemples vont l'éclaircir. Pour ſoutenir le contraſte d'une gaieté douce & riante, le pathétique doit être modéré. Hector ſourit en voyant Aſtianax effrayé de ſon caſque ; mais Andromaque ne ſourit point : c'eſt que l'attendriſſement d'Heſtor eſt compatible avec le ſentiment qui le fait ſourire ; au-lieu que le cœur d'Andromaque eſt trop ému pour ſe faire un plaiſir de la frayeur de ſon enfant. Ce badinage même, tout noble

qu'il eſt, ne ſeroit plus décent, ſi la douleur d'Andromaque étoit plus vive; ſi, par exemple, elle avoit pour cauſe un oracle, au-lieu d'un ſimple preſſentiment. Homère a pris les nuances qui ſe touchent du gracieux au pathétique; & c'eſt dans cette juſteſſe de prerception; dans cette délicateſſe de ſentiment que conſiſte le goût du vrai, le talent de ſaiſir la Nature. Les amours peuvent ſe jouer avec la maſſue d'*Hercule*, *tandis que* ce héros ſoupire aux pieds d'Omphale; mais ni ſa mort, ni ſon apothéoſe ne comportent rien de pareil. *Ainſi le ſujet* principal doit lui-même ſe concilier avec les contraſtes qu'on lui oppoſe, ou plûtôt, on ne doit lui oppoſer que les contraſtes qu'il peut ſouffrir.

Rien de plus rare & de plus précieux que cet accord de tons & de couleurs; & ce qui ſouvent fait qu'on le *manque*, c'eſt qu'on *n'eſt* pas dans l'illuſion. Mais quelle eſt donc, me direz-vous, l'illuſion du Poéte dans l'Épopée? Celle d'un témoin tranquille dans les choſes tranquilles, mais ému, affecté plus ou moins dans le pathétique, ſelon que le tableau

qu'il a devant les yeux eſt plus ou moins terrible ou touchant. Ainſi le Poéte eſt lui-même ſoumis aux décences ; & quoique ſimple narrateur, il ne doit pas raconter des déſaſtres d'un ton léger & d'un ſtyle badin. Mais pour déterminer les décences, pour décider, par exemple, juſqu'à quel point le comique peut être noble & l'héroïque peut être enjoué, il faudroit pouvoir fixer dans les eſprits des idées qui changent ſans ceſſe au gré de l'uſage & de l'opinion. C'eſt au goût du Poéte à préſentir l'effet de ſes peintures, & je crois avoir fait entendre comment le goût peut ſe former.

Tout ce que j'ai dit de la juſteſſe & de la clarté des images, peut s'appliquer aux comparaiſons. Cependent la comparaiſon n'eſt pas toujours, comme l'image, le voile tranſparent de l'idée : elle en eſt ſouvent le miroir. Je m'explique : tantôt l'on ne voit l'objet qu'à-travers l'image qui l'enveloppe ; tantôt l'objet ſenſible par lui même ſe répete dans la comparaiſon, comme dans une glace qui l'embellit en le réfléchiſſant. Or, par *embellir*, on ſait que j'entends ren-

dre un objet plus capable des effets qu'on veut qu'il opére : ainſi l'intention du Poéte décide encore du choix de ſes comparaiſons.

L'intention la plus commune dans l'emploi des comparaiſons, eſt de rendre l'objet plus ſenſible.

Lucain veut exprimer le reſpect qu'avoit Rome pour la vieilleſſe de Pompée ; il le compare à un vieux chêne chargé d'offrandes & de trophées. » Il ne tient plus » à la terre que par de foibles racines, » ſon poids ſeul l'y attache encore ; c'eſt » de ſon bois, non de ſon feuillage, qu'il » couvre les lieux d'alentour ; & quoi- » qu'il ſoit prêt à tomber ſous le premier » effort des vents, quoiqu'il s'éléve au- » tour de lui des forêts d'arbres vigou- » reux & robuſtes, c'eſt encore lui ſeul » qu'on révère ».

Le Taſſe avoit à peindre l'effet des charmes d'Armide, quoiqu'à demi voilés, ſur l'ame des guerriers qui la virent paroître dans le camp de Godefroi.

Come per aqua o per criſtallo intero
Trapaſſa il raggio, e non divide, o parte;
Per dentro il chiaro manto oſa il penſiero
Si penetrar, nella vietata parte.

Ivi ſi ſpatia, ivi contempla il vero.

Si la comparaiſon peint vivement ſon objet, c'eſt aſſez : il n'eſt pas beſoin qu'elle le reléve. Ainſi cette comparaiſon de Moïſe eſt ſublime, quoiqu'audeſſous de ſon objet : *Sicut aquila provocans ad volandum pullos ſuos & ſuper eos volitans, expandit alas ſuas* (Deus), *& aſſumpſit eum* (Jacob) *atque portavit in humeris ſuis*. Ainſi, pourvû que les fourmis & les abeilles nous donnent une juſte idée de la diligence des Troïens & de l'induſtrie des Tyriens ; on n'a plus rien à demander à Virgile. Tout ce qu'on peut exiger, c'eſt que les images ſoient nobles, c'eſt-à-dire, que l'opinion commune n'y ait point attaché l'idée factice de baſſeſſe. Mais l'opinion change d'un ſiècle à l'autre ; & à cet égard le ſiècle préſent n'a pas droit de juger les ſiècles paſſés. Si l'on a raiſon de reprocher à Homère & à Virgile d'avoir comparé Ajax & Turnus à un âne, ce n'eſt donc pas à cauſe de la baſſeſſe de ces images : car ces Poëtes ſavoient mieux que nous ſi elles étoient viles aux yeux des Grecs &

des Romains, & leur choix fait du-moins préſumer qu'elles ne l'étoient pas. Mais ce qu'on ne peut deſavouer, c'eſt que l'obſtination de l'âne ne peint qu'à demi l'acharnement d'Ajax. Ce que l'ardeur d'un guerrier a de fier, d'impétueux, de terrible, n'y eſt point exprimé : voilà par où la comparaiſon eſt défectueuſe. L'intention du Poéte en employant une image, n'eſt remplie que lorſque tout ſon objet s'y fait voir, aumoins dans ce qu'il a de relatif aux ſentimens qu'il veut exciter : or les ſentimens qui naiſſent de la peinture des combats ſont l'étonnement, la pitié, la crainte.

Il eſt donc décidé, par la Nature même & indépendamment de l'opinion, que les images du lion (*a*), du tigre, de l'aigle ou du vautour, rendent mieux l'action d'un guerrier au milieu du carnage, que celle de l'âne, qui ne peint qu'une patiente ſtupidité. Je dis la mê-

(*a*) Comme des bergers aſſemblés, quelques efforts qu'ils tentent, ne ſauroient forcer un lion, preſſé de la faim, d'abandonner ſa proie ; de même les deux Ajax ne peuvent obliger Hector à s'éloigner du corps de Patrocle. (*Iliade L. 17.*)

me choſe de la comparaiſon d'Amate avec un ſabot que fouette un enfant : j'y vois la rapidité du mouvement, mais ce n'eſt point aſſez ; & l'égarement de Didon eſt bien mieux rendu par l'image de la biche que le chaſſeur a bleſſée, & qui courant dans les forêts, emporte le trait mortel avec elle. C'eſt la plénitude de l'idée qui fait la beauté de la comparaiſon ; & en ſuppoſant même que le Poéte ne voulût que rendre ſon objet plus ſenſible, la comparaiſon qui l'embraſſe le mieux eſt celle qu'il devroit préférer. Je ſais qu'il n'eſt pas beſoin que l'image préſente toutes les faces de l'objet ; mais la face qu'elle préſente doit ſe peindre vivement à l'eſprit ; & c'eſt l'affoiblir que d'en retrancher ce qui en fait la force ou la grace.

Une épreuve sûre de la bonté ou du vice des comparaiſons, c'eſt de cacher le premier terme, & de demander à ſes juges à quoi reſſemble le ſecond. Si le rapport eſt juſte & ſenſible, il ſe préſentera naturellement. Qu'on donne à lire à un homme intelligent ces beaux vers de l'Ænéide :

Qualis, ubi abruptis fugit præsepia vinclis,
Tandem liber equus, campoque potitus aperto;
Aut ille in pastus, armentaque tendit equarum;
Aut assuetus aquæ, perfundi flumine noto
Emicat, arrectisque fremit cervicibus alte
Luxurians, ludunt que jubæ per colla per armos.

ou ces beaux vers de la Henriade :

Tel qu'échappé du sein d'un riant pâturage,
Au bruit de la trompette animant son courage,
Dans les champs de la Thrace, un courtier orgueilleux,
Indocile, inquiet, plein d'un feu belliqueux,
Levant les crins mouvans de sa tête superbe,
Impatient du frein, vole & bondit sur l'herbe.

ou ceux du même Poëme :

Tels au fond des forêts précipitant leurs pas,
Ces animaux hardis, nourris pour les combats,
Fiers esclaves de l'homme, & nés pour le carnage,
Pressent un sanglier, en raniment la rage;
Ignorans le danger, aveugles, furieux,
Le cor excite au loin leur instinct belliqueux;

ou

on n'aura pas beſoin de lui dire que ce courſier eſt un jeune héros, & que ces chiens ſont des combattans réunis contre un ennemi terrible. Il eſt difficile qu'un objet vil & bas ait une parfaite reſſemblance avec un objet important & noble, & l'analogie de l'un à l'autre eſt une preuve que ſi l'image a été avilie par le caprice de l'opinion, c'eſt une tache paſſagère que le bon ſens effacera. Par exemple, le chien n'eſt pas chez nous un animal aſſez noble pour l'Épopée : M. de Voltaire, en ne le nommant pas, a ménagé notre délicateſſe ; mais il l'a peint avec des traits qui le vengent de ce mépris, & qui l'ennobliſſent à nos yeux mêmes. C'eſt ainſi qu'on doit en uſer toutes les fois que l'aviliſſement eſt injuſte ; car alors le préjugé s'attache aux mots, & on l'élude en les évitant.

Nous n'avons encore vû dans la comparaiſon qu'un miroir ſimple & fidéle ; mais ſouvent elle embellit, relève, aggrandit ſon objet. Telle eſt dans une Ode d'Horace la comparaiſon de Druſus avec l'oiſeau qui porte la foudre. Telle eſt

dans la Pharſale la comparaiſon de l'ame de Céſar avec la foudre elle-même.

Magnamque cadens, magnamque revertens,
Dat ſtragem latè, ſparſoſque recolligit ignes.

Quelquefois auſſi l'intention du Poëte eſt de ravaler ce qu'il peint, comme dans cette comparaiſon ſi nouvelle & ſi juſte, des Seize avec le limon qui *s'élève* du fond des eaux.

Ainſi, lorſque les vents, fougueux *tyrans* des eaux,
De la Seine ou du Rône ont ſoulevé les flots,
Le limon croupiſſant dans *leurs* grottes profondes,
S'éléve en bouillonnant ſur la face des ondes.

Mais, alors, & cet exemple en eſt la preuve, l'objet eſt vil & l'image eſt noble : cela dépend du choix des mots ; car la nobleſſe des termes eſt indépendante de l'idée : c'eſt l'uſage qui la donne ou qui la refuſe à ſon gré : témoins la boue & le limon, qu'il a reçus dans le ſtyle héroïque. En cela l'uſage n'a d'autre règle que ſon caprice, & c'eſt lui qu'il faut conſulter.

Enfin, la comparaiſon s'employe quelquefois à raſſembler en un tableau circonſcrit & frappant, une collection d'idées abſtraites, que l'eſprit, ſans cet artifice, auroit de la peine à ſaiſir. Ainſi, Bayle compare le peuple aux flots de la mer, & les paſſions des grands aux vents qui les ſoulévent. Ainſi Fléchier, dans l'Éloge de Turenne, dit en s'adreſſant à Dieu : „ Comme il s'éléve du fond des „ vallées des vapeurs groſſières, dont ſe „ forme la foudre qui tombe ſur les mon„ tagnes ; il ſort du cœur des peuples des „ iniquités, dont vous déchargez le châ„ timent ſur la tête de ceux qui les gou„ vernent ou qui les défendent „.

De même, Lucain pour exprimer l'inclination des peuples à ſuivre Pompée, quoiqu'épouventés des progrès de Céſar, ſe ſert de l'image des flots qui obéiſſent encore au premier vent qui les a pouſſés, quoiqu'un vent oppoſé ſe lève, & règne déja dans les airs.

Ut cum mare poſſidet auſter
Flatibus horriſonis, hunc æquora tota ſequuntur.

Si rurſus tellus pulſu laxata tridentis
Æolii, tumidis immittat fluctibus Eurum;
Quamvis icta novo, ventum tenuere priorem
Æquora; nubiferoque polus cum ceſſerit auſtro,
Vindicat unda notum.

Que ceux qui refuſent à Lucain le nom de Poëte, nous diſent ſi cette façon d'exprimer une réflexion politique, eſt d'un ſimple Hiſtorien.

Il eſt de l'eſſence de la comparaiſon de circonſcrire ſon objet : tout ce qui en excède l'image eſt ſuperflu, & par conſéquent nuiſible au deſſein du Poëte. La comparaiſon finit où finiſſent les rapports. Homère emporté par le talent & le plaiſir d'imiter la Nature, oublioit ſouvent que le tableau qu'il peignoit avec feu, n'étoit placé qu'autant qu'il étoit relatif; & dans la chaleur de la compoſition il l'achevoit comme abſolu & intéreſſant par lui-même. C'eſt un beau défaut, ſi l'on veut, mais c'en eſt un grand que d'introduire dans un récit des circonſtances & des détails qui n'ont aucun trait à la choſe. Le bon ſens eſt la premiére qualité du gén[illegible] & l'à-propos la premiére loi du

bon ſens : auſſi quoiqu'on ait excuſé la ſurabondance des comparaiſons d'Homère, aucun des Poëtes célébres ne l'a imitée, non pas même dans l'Ode, qui de ſa nature eſt plus vagabonde que le Poëme épique.

Au reſte, la comparaiſon eſt elle-même une excurſion du génie du Poëte, & cette excurſion n'eſt pas également naturelle dans tous les genres. Plus l'ame eſt occupée de ſon objet direct, moins elle regarde autour d'elle ; plus le mouvement qui l'emporte eſt rapide, plus il eſt impatient des obſtacles & des détours ; enfin plus le ſentiment a de chaleur & de force, plus il maîtrife l'imagination & l'empêche de s'égarer. Il s'enſuit que la narration tranquille admet des comparaiſons fréquentes, développées, étendues & priſes de loin ; qu'à meſure qu'elle s'anime elle en veut moins, les veut plus conciſes, & apperçues de plus près ; que dans le pathétique, elles ne doivent être qu'indiquées par un trait rapide ; & que, s'il s'en préſente quelques-unes dans la véhémence de la paſſion, un ſeul mot les doit exprimer.

Quant aux ſources de la comparaiſon, elle eſt priſe communément dans la réalité des choſes, mais quelquefois auſſi dans l'opinion & dans l'hypothèſe du merveilleux. Ainſi M. de Voltaire compare les Ligueurs aux géans : ainſi, après avoir dit du vertueux Mornai,

Jamais l'air de la cour, & ſon ſouffle *infecté*,
N'altéra de ſon cœur l'auſtère pureté.

il ajoûte :

Belle Aréthuſe, ainſi ton onde fortunée
Roule au ſein furieux d'Amphitrite étonnée
Un cryſtal toûjours pur & des flots toûjours clairs,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

La narration, comme on vient de le voir, eſt l'expoſé de ce qu'on a vû ou entendu dire de curieux ou d'intéreſſant. Mais une communication plus *intime*, eſt celle qui expoſe au-dehors ce qui ſe paſſe au-dedans de nous-mêmes. Qui ne connoît pas le plaiſir que nous avons à inſpirer nos ſentimens, à perſuader nos opinions, à répandre nos lumiéres, à

multiplier ainſi notre ame ? c'eſt un attrait qui dans le moral, peut ſe comparer à celui de la reproduction phyſique, & peut-être l'un des premiers beſoins de l'homme en ſociété. La Poéſie, dont c'eſt là l'objet, a donc ſa ſource dans la Nature.

Quant aux moyens d'inſtruire & de perſuader, ils ſont les mêmes en Philoſophie, en Eloquence, en Poéſie. Le ſoin qu'on prend d'embellir plus ou moins la vérité, ne change rien à la méthode de l'expoſer ou de la déduire. Je le ferai voir en parlant des genres de Poéſie où doit dominer la raiſon.

Il y a cependant un procédé que la Philoſophie ne connoît pas, & dans lequel la Poëſie excelle : c'eſt de frapper l'ame du côté ſenſible, de l'émouvoir, de l'attirer hors de l'équilibre du doute, de l'intéreſſer à croire ce qu'on veut lui perſuader, & de lui inſpirer pour le ſentiment ou l'opinion qu'on lui propoſe, un penchant qui donne à la vraiſemblance tout le poids de la vérité. On ſent combien cette éloquence inſinuante ou paſſionnée eſt eſſentielle à la poëſie qui n'eſt

que preſtige & ſéduction. Elle y eſt répandue comme un feu élémentaire, ſoit dans le langage du Poéte, ſoit dans celui de ſes Acteurs : tantôt ſenſible & touchante, comme dans le Télémaque & dans la Henriade ; tantôt naïve & ſimple, comme dans les Fables de Lafontaine ; tantôt impérieuſe & dominante, comme dans Corneille & Lucain. (a) C'eſt peu de ſe répandre dans le ſtyle poëtique, elle s'y raſſemble quelquefois en un foyer lumineux & brûlant, dont elle écarte, comme autant de nuages, les ornemens qui l'obſcurciroient, puiſſante de ſa chaleur & brillante de ſa lumiére. Alors la Poëſie n'eſt que l'éloquence même dans tout ſon éclat. Voyez dans l'Iliade la harangue de Priam aux pieds d'Achille ; dans Ovide, celles d'Ajax & d'Ulyſſe ; celles des démons dans le Poëmes du Taſſe & de Milton ſon imitateur ; dans Corneille, les Plaidoyers de Cinna & de Maxime ſur l'abdication d'Auguſte ; dans

(a) *Lucani oratio ſuperba & minax, auditorem invictum, atque alibi animo harentem, ubi vult tenere aut trahere, abigit : tyranno haud abſimilis qui mavult metui quam amari.* (Scal.)

Racine, les Diſcours de Burrhus & de Narciſſe au jeune Néron ; dans la Henriade, la Harangue de Potier aux États ; celle de Brutus au Sénat dans la Tragédie de ce nom ; dans la mort de Céſar, celle d'Antoine au peuple, *&c.* C'eſt tour-à-tour le langage de Démoſthène, de Cicéron, de Maſſillon, de Boſſuet, à quelques hardieſſes près que la Poëſie autoriſe, & que l'Éloquence elle-même ſe permet auſſi quelquefois.

Si l'on m'accuſe ici de confondre les genres, que l'on me diſe en quoi diffèrent l'éloquence de Burrhus parlant à Néron, dans la Tragédie de Racine, & celle de Cicéron parlant à Céſar dans la Peroraiſon pour Ligarius ? Toute la différence que je vois entre l'éloquence oratoire, c'eſt que l'une doit être l'élixir de l'autre. L'importance de la vérité rend l'auditeur patient ; au-lieu que la fiction n'attache qu'autant qu'elle intéreſſe. L'éloquence du Poéte doit donc être plus vive, plus animée, plus rapide, plus ſoutenue que celle de l'Orateur. L'un eſt libre dans le choix, dans la forme de ſes ſujets ; il les ſoumet à

ſon génie ; l'autre eſt commandé par ſes ſujets mêmes, & ſon génie en eſt dépendant. Ainſi les détails épineux & languiſſans qu'on pardonne à l'Orateur, ſeroient juſtement reprochés au Poéte. L'éloquence du Poéte n'eſt donc que l'éloquence exquiſe de l'Orateur, appliquée à des ſujets intéreſſans, féconds & dociles ; & les divers genres d'éloquence que les Rétheurs ont diſtingués, le délibératif, le démonſtratif, le judiciaire, ont lieu dans la Poëſie héroïque ; mais les Poétes ont ſoin de choiſir de grandes cauſes à diſcuter, de grands intérêts à débattre. Auguſte doit-il abdiquer ou garder l'Empire du monde ? Ptolomée doit-il accorder ou refuſer un aſyle à Pompée ; & s'il le reçoit, doit-il le livrer à Céſar vif ou mort ? Atilla doit-il s'allier au Roi des François ou à l'Empereur des Romains ? ſoutenir Rome chancellante ſur le penchant de ſa ruine, ou hâter les grands deſtins de l'Empire François encore au berceau ? écouter la gloire ou l'ambition ? Voilà de quoi il s'agit dans les délibérations de Corneille : ſi la ſcène d'Atilla eſt foible

ment traitée, au-moins eſt-elle grandement conçue, & l'idée ſeule en auroit dû imprimer le reſpect à Boileau. La ſcène délibérative qui mérite le mieux d'être placée à côté de celles que je viens de citer, eſt l'expoſition de Brutus. Le Sénat doit-il recevoir, écouter l'Ambaſſadeur de Porſenna? & en l'écoutant, doit-il traiter avec l'Envoyé du Protecteur des Tarquins? Il n'eſt point de ſpectateur dont l'ame ne reſte comme ſuſpendue, tandis que de tels intérêts ſont balancés, & diſcutés avec chaleur. Ce qui rend encore plus théâtrales ces ſortes de délibérations, c'eſt lorſqu'à la cauſe publique ſe joint l'intérêt capital d'un perſonnage intéreſſant dont le ſort dépend de ce qu'on va réſoudre; car il faut bien ſe ſouvenir que l'intérêt individuel d'homme à homme eſt le ſeul qui nous touche vivement. Les termes collectifs de peuple, d'armée, de république, ne nous préſentent que les idées vagues. Rome, Carthage, la Grèce, la Phrigie, ne nous intéreſſent que par l'entremiſe des perſonnages dont le deſtin dépend du leur. C'étoit une belle

choſe, dans Inés, que la ſcène où l'on délibère ſi Alphonſe doit punir ou pardonner la révolte de ſon fils ; mais il falloit à ce jugement terrible un appareil impoſant, & ſur-tout dans les opinions un caractère majeſtueux & ſombre, qui inſpirât la crainte des loix & la pitié pour l'ame d'un pere. Cette ſcène, j'oſe le dire, étoit au-deſſus des forces de *La*motte. C'étoit à celui qui a peint l'ame d'*Alvarez* & l'ame de *Brutus*, de traiter cette ſituation, qui faute d'éloquence & de dignité, n'eſt ni touchante ni vraiſemblable. Lorſqu'un pere met en délibération s'il doit ſauver ou perdre ſon fils, & qu'on veut le réſoudre à le perdre, il faut s'aſſurer, pour vaincre la nature, d'un fort & puiſſant contrepoids.

J'ai indiqué, en parlant du ſtyle, les mouvemens qui donnent la vie & l'ame à l'éloquence pathétique ; & les moyens de les employer ſont plus eſſentiellement l'objet de l'art oratoire que de l'art poëtique. Je renvoye aux préceptes qu'en ont donnés le Rétheur & l'Orateur Latins, ſur-tout aux exemples ſans nombre

que nous en ont laiſſé les hommes éloquens dont j'ai recommandé l'étude ; & je me borne ici à réfuter l'opinion de ceux qui diſtinguent en Poëſie le diſcours prémédité d'avec celui qui n'eſt pas cenſé l'être. Loin de rien admettre en Poëſie qui ſente l'artifice & qui décèle le travail, je bannirois même de l'éloquence oratoire tout ce qui a l'air d'être préparé. Rien ne perſuade & ne touche que ce qui ſemble, ſans aucun art, couler de ſource & du fond de l'ame. Quel que ſoit celui qui parle de mémoire, s'il ne fait pas oublier que ſon rôle eſt appris, ce n'eſt plus qu'un acteur qui joue : l'expreſſion n'a ſa vraiſemblance que lorſqu'elle eſt telle que la Nature doit l'inſpirer dans le moment. Toute la théorie de l'éloquence poëtique ſe réduit donc à bien ſavoir quel eſt celui qui parle, quels ſont ceux qui l'écoutent, ce qu'il veut que l'un perſuade aux autres, & de règle ſur ces rapports le langage qu'il lui fait tenir. Rien n'eſt moins facile, je l'avoue ; car il faut être en même tems à la place de l'acteur & de l'auditeur, ou ſe révétir au-moins

tour-à-tour du caractère de l'un & de l'autre : ce qui demande une imagination forte, une ame active & ſouple à l'excès, & une profonde étude de l'homme : auſſi n'y a-t-il rien de plus rare que des Poëtes éloquens.

Le diſcours dont je viens de parler ſuppoſe l'intention de perſuader ou d'émouvoir : ſon action ſe dirige au-dehors : c'eſt l'ame qui agit ſur d'autres ames. Mais quelquefois auſſi celui qui parle ne veut que répandre & ſoulager ſon cœur. Par exemple, lorſqu'Andromaque fait à Céphiſe le tableau du maſſacre de Troïe, ou qu'elle lui retrace les adieux d'Hector ; ſon deſſein n'eſt pas de l'inſtruire, de la perſuader, de l'émouvoir. Elle n'attend, ne veut rien d'elle. C'eſt un cœur déchiré qui gémit, & qui trop plein de ſa douleur, ne demande qu'à l'épancher. Rien de plus naturel, rien de plus favorable au développement des paſſions. Il eſt un dégré où elles ſont muettes ; mais avant de parvenir à cet excès de ſenſibilité qui touche à l'inſenſibilité même, plus on eſt ému, moins on peut ſe ſuffire ; & ſi l'on n'a pas un

ami fidéle & ſenſible à qui ſe livrer, on eſpère en trouver un jour parmi les hommes; on grave ſes peines ou ſes plaiſirs ſur les arbres, ſur les rochers; on les confie dans ſes écrits aux ſiécles qui ſont à naître, & qui les liront quand on ne ſera plus; ainſi par une illuſion vaine, mais conſolante, on ſe ſurvit à ſoi-même, & l'on jouit en idée de l'intérêt qu'on inſpira. C'eſt-là ce qui fonde la vraiſemblance de tous les genres de Poëſie où l'ame, par un mouvement ſpontané, dépoſe ſes ſentimens les plus cachés, ſes affections les plus intimes. C'eſt-là ſur-tout que les mœurs ſont naïvement exprimées; car dans toutes les autres ſcènes la Nature eſt gênée, & peut ſe déguiſer.

Plus la paſſion tient de la foibleſſe, plus elle eſt facile à ſe répandre au-dehors. L'amour a plus de confidens que la haine & que l'ambition: celles-ci ſuppoſent dans l'ame une force qui ſert à les renfermer. Achille indigné contre Agamemnon, ſe retire ſeul ſur le rivage de la mer, & ſe ſoulage en mêlant ſes cris aux mugiſſemens des vagues:

s'il avoit aimé *Briséis*, il auroit eu beſoin de Patrocle. Auſſi l'Élégie, qui n'eſt autre choſe que le développement de l'ame, préfere-t-elle l'amour à des ſentimens plus ſérieux & plus profonds : auſſi nos Poétes qui ont mis au théâtre cette paſſion, que les Grecs dédaignoient de peindre, ont-ils trouvé dans le trouble, les combats, les mouvemens divers qu'elle excite, une ſource intariſſable de la plus belle Poëſie. Dans combien de ſens oppoſés le ſeul Racine *n'a-t-il pas* vû les plis & les replis du cœur d'une amante ! Avec combien de paſſions diverſes il a mêlé celle de l'amour ! C'eſt ſur-tout dans ces confidences intimes, qu'il a eu l'art de ménager, c'eſt-là, dis-je, qu'il expoſe ou prépare l'effet touchant des ſituations ; & qu'il établit ſur les mœurs la vraiſemblance de la Fable. Sans les trois ſcènes de Phèdre avec Œnone, ce rôle qui nous attendrit juſqu'aux larmes, eût été révoltant pour nous. Qu'on ſe rappelle ſeulement ces vers :

Je me connois, je ſais toutes mes perfidies,

Œnone, & ne ſuis point de ces femmes hardies,
Qui goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont ſu ſe faire un front qui ne rougit jamais.
Je connois mes fureurs, je les rappelle toutes.
Il me ſemble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, & prêts à m'accuſer,
Attendent mon époux pour le deſabuſer.

C'eſt-là ce qui gagne les eſprits en faveur du coupable odieux à lui-même, & tourmenté par ſes remords. La fureur jalouſe de Phèdre, la comparaiſon qu'elle fait du bonheur d'Hypolite & de ſon amante avec les maux qu'elle-même a ſoufferts;

Tous les jours ſe levoient clairs & ſereins pour eux,
Et moi, triſte rebut de la Nature entière,
Je me cachois au jour, je fuyois la lumière.

ſon égarement, ſon deſeſpoir rendent naturel & ſupportable le ſilence qu'elle a gardé ſur l'innocence d'Hypolite. Mais il n'en falloit pas moins, pour obtenir grace, & la fable d'Euripide, ſans l'art

de Racine, n'étoit pas digne du théâtre François. On a reproché à notre ſcène tragique d'avoir trop de diſcours & trop peu d'action : ce reproche bien entendu peut être juſte. J'obſerverai cependant que les critiques ont ſouvent confondu l'action avec le mouvement, & nous allons bien-tôt voir qu'il eſt un genre de Fables qui ne peut ſe paſſer de ce développement des mœurs, ſi peu connu ſur le théâtre d'Athènes. Il eſt vrai que nos Poétes ſe ſont engagés quelquefois dans des analyſes de ſentiment auſſi froides que ſuperflues ; mais ſi le cœur ne s'épanche que parce qu'il eſt trop plein de ſa paſſion, & lorſque la violence de ſes mouvemens ne lui permet pas de les retenir, l'effuſion n'en ſera jamais ni froide ni languiſſante. La paſſion porte avec elle dans ſes mouvemens tumultueux, de quoi varier ceux du ſtyle ; & ſi le Poéte eſt bien pénétré de ſes ſituations, s'il ſe laiſſe guider par la Nature, au-lieu de vouloir la conduire à ſon gré ; il placera ces mouvemens où la Nature les ſollicite, & laiſſant couler le ſentiment à pleine ſource, il en ſaura pré-

venir à propos l'épuiſement & la langueur. Les réflexions, les affections de l'ame qui ſervent d'aliment à cette eſpèce de pathétique, ſont innombrables : il eſt impoſſible de les prévoir. Cependant comme elles ont pour baſe une paſſion douloureuſe, & ſouvent compliquée, le Poéte en méditant ſur la ſituation qu'il veut développer, peut y obſerver quelque méthode, & dans les circonſtances les plus marquées, ſe donner quelques points d'appui. Je ſuppoſe, par exemple, Ariane exhalant ſa douleur ſur l'infidélité de Théſée. Quel eſt celui qu'elle aime, à quel excès elle l'a aimé, ce qu'elle a fait pour lui, le prix qu'elle en reçoit, quels ſermens il trahit, quelle amante il abandonne, en quels lieux, dans quel moment, en quel état il la laiſſe, quel étoit ſon bonheur ſans lui, dans quel malheur il l'a plongée, & de quel ſupplice il punit tant d'amour & tant de bienfaits : voilà ce qui ſe préſente au premier coup-d'œil. Que le Poéte ſe plonge dans l'illuſion ; à meſure que ſon ame s'échauffera, tous ces germes de ſentiment vont ſe développer d'eux-

mêmes. Si la paſſion eſt compliquée, ſes mouvemens plus tumultueux, ſont plus difficiles à imiter ; mais le caractère une fois bien ſaiſi, ſi le Poéte s'en pénétre, la Nature lui indiquera la prédominance alternative des ſentimens opposés, le fort & le foible de l'un & de l'autre. En cela le défaut des jeunes Poétes eſt d'écrire avant que d'avoir réfléchi, & de croire pouvoir faire parler la Nature ou ſelon leur fantaiſie, ou d'après un léger ſouvenir.

Mais ce n'eſt pas aſſez que de pareilles ſcènes, faites de génie & dans l'enthouſiaſme, ſoient amenées à propos. L'intrigue eſt une chaîne mobile, dont tous les chaînons doivent s'attirer : ce qu'une ſituation produit, en doit produire une nouvelle : une ſcène qui laiſſe l'action où elle l'a priſe, fût-elle une beauté particuliére, eſt un défaut dans le tout enſemble. *Voyez le chapitre* 8e. Comme c'eſt-là ſur-tout que ſe manifeſtent les affections de l'ame, & que les traits les plus déliés, les nuances les plus délicates des caractères ſe font ſentir ; cette ſorte de ſcène exige & ſuppoſe

une profonde étude des mœurs. Les commençans ne demandent pas mieux que de s'épargner cette étude, & l'exemple du théâtre Anglois, encore barbare auprès du nôtre, leur fait donner tout aux mouvemens, aux tableaux, & aux ſituations, c'eſt-à-dire, au ſquelette de la Tragédie. Ainſi, pour éviter la langueur & la molleſſe qu'on nous reproche, on tombe dans un excès contraire, la ſéchereſſe & la dureté. Il eſt plus facile de ſentir que d'indiquer préciſément quel eſt, entre ces deux excès, le milieu que l'on devroit prendre; mais on le trouvera ſans peine, ſi renonçant à la folle vanité de briller par les détails, l'on ſe pénétre à fond du ſentiment que l'on exprime, & ſi l'on s'abandonne à la Nature, qui n'en dit ni trop ni trop peu. Vous qui voulez vous inſtruire dans l'art des ſcènes pathétiques, étudiez le peuple dans ſes mouvemens paſſionnés, & voyez ſi ſon éloquence s'amuſe aux détails inutiles, ſi ſon dialogue traîne & languit.

Le Dialogue eſt de ſa nature la forme de ſcène la plus animée & la plus favorable à l'action.

Quoique toute eſpèce de Dialogue ſoit une ſcène, il ne s'enſuit pas que tout Dialogue ſoit dramatique. Ariſtote a rangé dans la claſſe des Poéſies épiques les Dialogues de Platon : ſur quoi Dacier ſe fait cette difficulté : " Ces Dialogues „ ne reſſemblent-ils pas plûtôt au Poëme „ dramatique qu'au Poëme épique ? Non „ ſans doute, répond Dacier lui-même.„ Et dans un autre endroit, oubliant ſa déciſion & celle d'Ariſtote, il nous aſſure que les Dialogues de Platon, ſont *des Dialogues purement dramatiques*. Si l'on s'entendoit bien ſoi-même, on ne ſe contrediroit pas.

Le Dialogue épique ou dramatique a pour objet une action ; le Dialogue philoſophique a pour objet une vérité. Ceux des Dialogues de Platon qui ne font que développer la doctrine de Socrate, ſont des Dialogues phyloſophiques ; ceux qui contiennent ſon hiſtoire depuis ſon apologie juſqu'à ſa mort, ſont mêlés d'épique & de dramatique : l'équivoque eſt facile à lever.

Il y a une ſorte de Dialogue dramatique où l'on imite une ſituation plûtôt

qu'une action de la vie. Il commence où l'on veut, dure tant qu'on veut, finit quand on veut : c'eſt du mouvement ſans progreſſion, & par conſéquent le plus mauvais de tous les Dialogues. Tels ſont, les Églogues en général, & particulièrement celles de Virgile, admirables d'ailleurs par la naïveté du ſentiment & le coloris des images.

Non-ſeulement le Dialogue en eſt ſans objet, mais il eſt auſſi quelquefois ſans ſuite. On peut dire en faveur de ces paſtoralles, qu'un Dialogue ſans ſuite peint mieux un entretien de Bergers ; mais l'Art en imitant la Nature, a pour but d'occuper agréablement l'eſprit en intéreſſant l'ame : or ni l'ame, ni l'eſprit ne peut s'accomoder de ces propos alternatifs, qui détachés l'un de l'autre, ne ſe terminent à rien. Qu'on ſe rappelle l'entretien de Mélibée avec Titire dans la première des Bucoliques de Virgile.

MEL. *Titire, vous joüiſſez d'un plein repos.*

TIT. *C'eſt un dieu qui me l'a procuré.*

MEL. *Quel eſt ce dieu bienfaiſant ?*

TIT. *Inſenſé, je comparois Rome à notre petite ville.*

MEL. *Et quel motif ſi preſſant vous a conduit à Rome ?*

TIT. *Le deſir de la liberté, &c.* On ne peut ſe diſſimuler que Titire ne répond point à cette queſtion de Mélibée, *Quel eſt ce dieu ?* C'eſt-là qu'il devoit dire : „ *je l'ai vû à Rome, ce jeune héros pour* „ *qui nos autels fument douze fois l'an.* „

MEL. *A Rome ! & qui vous y a conduit ?*

TIT. *Le déſir de la liberté.*

L'on avouera que ce Dialogue ſeroit plus dans l'ordre de nos idées, & n'en ſeroit pas moins dans le naturel & la naïveté d'un Berger. Mais c'eſt ſur-tout dans la Poéſie dramatique que le Dialogue doit tendre à ſon but. Un perſonnage qui, dans une ſituation intéreſſante, s'arrête à dire de belles choſes qui ne vont point au fait, reſſemble à une mere, qui cherchant ſon fils dans les campagnes, s'amuſeroit à cueillir des fleurs.

Cette règle, qui n'a point d'exception réelle,

réelle, en a quelques-unes d'apparentes : il eſt des ſcènes où ce que dit l'un des perſonnages n'eſt pas ce qui occupe l'autre. Celui-ci plein de ſon objet, ou ne répond point ou ne répond qu'à ſon idée. On flatte Armide ſur ſa beauté, ſur ſa jeuneſſe, ſur le pouvoir de ſes enchantemens ; rien de tout cela ne diſſipe la rêverie où elle eſt plongée. On lui parle de ſes triomphes & des captifs qu'elle a faits ; ce mot ſeul touche à l'endroit ſenſible de ſon ame ; ſa paſſion ſe reveille & rompt le ſilence.

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.
Renaud, *&c.*

Mérope entend ſans l'écouter tout ce qu'on lui dit de ſes proſpérités & de ſa gloire. Elle avoit un fils ; elle l'a perdu ; elle l'attend : ce ſentiment ſeul l'intéreſſe.

Quoi, Narbas ne vient point ! Reverrai-je mon fils ?

Il eſt des ſituations où l'un des perſonnages détourne exprès le cours du Dialogue, ſoit crainte, ménagement ou

diſſimulation ; mais alors même le Dialogue tend à ſon but, quoiqu'il ſemble s'en écarter. Toutefois il ne prend ces détours que dans des ſituations modérées : quand la paſſion devient impétueuſe & rapide, les replis du Dialogue ne ſont plus dans la Nature. Un ruiſſeau ſerpente, un torrent ſe précipite. Auſſi voit-on quelquefois la paſſion retenue, comme dans la déclaration de Phèdre, s'efforcer de prendre un détour, & tout-à-coup rompant ſa digue, s'abandonner à ſon penchant.

Ah cruel! tu m'as trop entendue ;
Je t'en ai dit aſſez pour te tirer d'erreur.
He bien, connois donc Phèdre & toute ſa fureur.

Une des qualités eſſentielles du Dialogue, c'eſt d'être coupé à propos. Hors des ſituations dont je viens de parler, où le reſpect, la crainte, la prudeur retiennent la paſſion & lui impoſe ſilence ; hors de-là, dis-je, le Dialogue eſt vicieux dès que la réplique ſe fait attendre : défaut que les plus grands maîtres n'ont pas toujours évité. Corneille a

donné en même tems l'exemple & la leçon de l'attention qu'on doit apporter à la vérité du Dialogue. Dans la ſcène d'Auguſte avec Cinna, Auguſte va convaincre de trahiſon & d'ingratitude un jeune homme, fier & bouillant, que le ſeul reſpect ne ſauroit contraindre ; il a donc fallu préparer le ſilence de Cinna par l'ordre le plus impoſant : cependant, malgré la loi que lui fait Auguſte de tenir *ſa langue captive*, dès qu'il arrive à ces vers.

Cinna, tu t'en ſouviens, & veux m'aſſaſſiner.

Cinna s'emporte & va répondre : mouvement naturel & vai, que le grand peintre des paſſions n'a pas manqué de ſaiſir. C'eſt ainſi que la réplique doit partir ſur le trait qui la ſollicite. Les récapitulations ne ſont placées que dans les délibérations & les conférences politiques, c'eſt-à-dire, dans les momens où l'ame doit ſe poſſeder.

On peut diſtinguer par rapport au Dialogue quatre formes de ſcènes dans la Tragédie. Dans la première, les inter-

locuteurs s'abandonnent aux mouvemens de leur ame, ſans autre motif que de l'épancher: elles ne conviennent, comme je l'ai dit, qu'à la violence de la paſſion; dans tout autre cas elles doivent être bannies du théâtre comme froides & ſuperflues. Dans la ſeconde, les interlocuteurs ont un deſſein commun qu'ils concertent enſemble, ou des ſecrets intéreſſans qu'ils ſe communiquent. Telle eſt la belle ſcène d'expoſition entre Émilie & Cinna. Cette forme de Dialogue eſt froide & lente, à-moins qu'elle ne porte ſur un intérêt très-preſſant. La troiſième, eſt celle où des interlocuteurs à un projet ou des ſentimens qu'il veut inſpirer à l'autre: telle eſt la ſcène de Néreſtan avec Zaïre. Comme l'un des perſonnages n'y eſt point en action, le Dialogue ne ſauroit être ni rapide ni varié; & ces ſortes de ſcènes ont beſoin de beaucoup d'éloquence. Dans la quatrième, les interlocuteurs ont de vûes, des ſentimens, ou des paſſions qui ſe combattent, & c'eſt la forme la plus favorable au théâtre. Mais il arrive ſouvent que tous les perſonnages ne ſe livrent

pas, quoiqu'ils ſoient tous en action ; & alors la ſcène demande d'autant plus de force & de chaleur dans le ſtyle, qu'elle eſt moins animée par le Dialogue. Telle eſt dans le ſentiment, la ſcène de Burrhus avec Néron ; dans la véhémence, celle de Palamède avec Oreſte & Électre ; dans la politique, celle de Cléopatre avec ſes deux fils ; dans la paſſion celle de Phèdre avec hypolite. Quelquefois auſſi tous les interlocuteurs ſe livrent au mouvement de leur ame, & ſe combattent à découvert. Voilà, ce me ſemble, la forme de ſcènes qui doit le plus échauffer l'imagination du Poéte, & produire le Dialogue le plus rapide & le plus animé. Cependant on en voit peu d'exemples, même dans nos meilleurs Tragiques, ſi l'on excepte Corneille, qui a pouſſé la vivacité, la force & la juſteſſe du Dialogue au plus haut dégré de perfection. L'extrême difficulté de ces belles ſcènes, vient de ce qu'elles ſuppoſent à-la-fois un ſujet très-important, des caractères bien contractés, des ſentimens qui ſe combattent, des intérêts qui ſe balancent, & aſſez de reſ-

ſources dans le Poéte pour que l'ame des ſpectateurs ſoit tour-à-tour entraînée vers l'un & l'autre parti par l'éloquence des répliques. On peut citer pour modèle en ce genre la délibération entre Auguſte, Cinna & Maxime ; la ſcène entre Horace & Curiace ; celle entre Félix & Pauline ; la conférence de Pompée avec Sertorius ; enfin pluſieurs ſcènes d'Héraclius & du Cid, & ſur-tout celle entre Chimène & Rodrigue, où l'on a relevé, d'après le malheureux Scuderi, quelques jeux trop recherchés dans l'expreſſion, ſans dire un mot de la beauté du Dialogue, de la nobleſſe & du naturel des ſentimens, qui rendent cette ſcène une des plus belles & des plus pathétiques du théâtre.

En général, le déſir de briller a beaucoup nui au Dialogue de nos Tragédies : on ne peut ſe réſoudre à faire interrompre un perſonnage à qui il reſte encore de belles choſes à dire, & le goût eſt la victime de l'eſprit. Cette malheureuſe abondance n'étoit pas connue de Sophocle & d'Euripide ; & ſi les modernes ont quelque choſe à leur envier, c'eſt l'aiſance, la

préciſion & le naturel qui regnent dans leur Dialogue.

Dans le comique, Moliere eſt encore un modèle plus accompli : il dialogue comme la Nature, & l'on ne voit pas dans toutes ſes pièces un ſeul exemple d'une replique hors de propos. Mais autant que ce maître des comiques s'attachoit à la vérité, autant ſes ſucceſſeurs s'en éloignent. La facilité du public à applaudir les tirades & les portraits, a fait de nos ſcènes de Comédie des galeries en découpure. Un amant reproche à ſa maîtreſſe d'être coquette ; elle répond par une définition de la coquetterie. C'eſt ſur le mot qu'on replique & non ſur la choſe, moyen d'allonger tant qu'on veut une ſcène oiſive, où ſouvent l'intrigue n'a pas fait un pas.

La répartie ſur le mot eſt quelquefois plaiſante, mais ce n'eſt qu'autant qu'elle va au fait. Qu'un valet, pour appaiſer ſon maître qui menace un homme de lui couper le nez, lui diſe,

Que feriez-vous, Monſieur, du nez d'un Marguillier?

le mot eſt lui-même une raiſon. *La lune toute entière* de Jodelet eſt encore plus comique. C'eſt ainſi que M. de Mariveaux, qu'on peut citer pour exemple d'un Dialogue vif & preſſé, plein de fineſſe & de ſaillies, fait toûjours répondre à la choſe, quand même il ſemble jouer ſur le mot, & l'on ſent bien que ce n'eſt pas de cette eſpèce, de plaiſanterie que je prétens qu'on doit s'abſtenir.

Les écarts du Dialogue viennent communement de la ſtérilité du fond de la ſcène, & d'un vice de conſtitution dans le ſujet. Si la diſpoſition en étoit telle, qu'à chaque ſcène on partît d'un point pour arriver à un point déterminé, enſorte que le Dialogue ne dût ſervir qu'aux progrès de l'action; chaque réplique ſeroit à la ſcène, ce que la ſcène eſt à l'acte, c'eſt-àdire, un nouveau moyen de nouer ou de dénouer. Mais dans la diſtribution primitive on laiſſe des intervalles vuides d'action; ce ſont ces vuides qu'on veut remplir; & de-là les excurſions & les erreurs du Dialogue. On demande combien d'Acteurs on peut

faire dialoguer enſemble. Horace dit *trois tout-au-plus*; mais rien n'empêche de paſſer ce nombre, pourvû qu'il n'y ait dans la ſcène ni confuſion ni longueur.

Fin du Tome premier.

TABLE
DU PREMIER VOLUME.

CHAPITRE I. *De la Poëſie en général*, page 1

CHAP. II. *Des Talens du Poëte*, 19

CHAP. III. *Des Etudes du Poëte*, 34

CHAP. IV. *Du Style poëtique*, 51

CHAP. V. *Du Coloris & des Images*, 116

CHAP. VI. *De l'Harmonie du ſtyle*, 153

CHAP. VII. *Du Méchaniſme des vers*, 208

CHAP. VIII. *De l'Invention*, 261

CHAP. IX. *Du Choix dans l'imitation*, 286

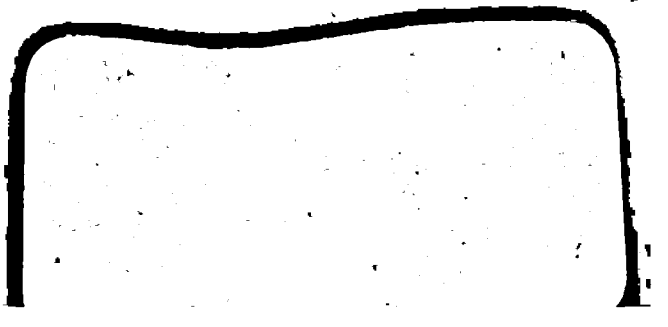
CHAP. X. *De la Vraiſemblance & du Merveilleux dans la fiction*, 315

CHAP. XI. *Des diverſes formes du Diſcours poëtique*, 374

Karen Thomson

20.7.90

2 vols

[ZAH]

896379